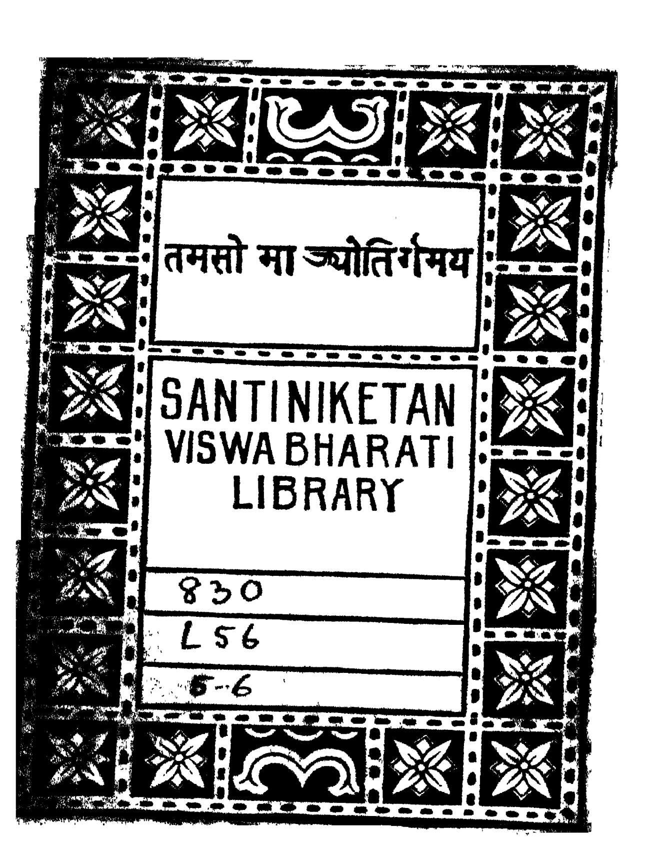


तमसो मा ज्योतिर्गमय
SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY
830
L56
5.6



Lessings Werke

Auswahl in sechs Teilen

Auf Grund der Hempelschen Ausgabe

neu herausgegeben

mit Einleitungen und Anmerkungen
sowie einem Namenregister versehen

von

Julius Petersen

in Verbindung mit

Fritz Budde, Waldemar Oehlke, W. v. Olshausen
Walther Riezler und Eduard Stemplinger

Mit drei Beilagen in Gravüre
und einer Faksimilebeilage

Berlin — Leipzig

Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Lessings Werke

Fünfter Teil

Hamburgische Dramaturgie

Herausgegeben

von

Julius Petersen

Berlin — Leipzig

Deutsches Verlagshaus Bong & Co.



Druck von Hallberg & Büchting (Inh.: L. A. Klepzig), Leipzig

Einleitung des Herausgebers.

Der Gegenwartswert der „Hamburgischen Dramaturgie“ wird neuerdings bestritten. Mit gewissem Recht, wenn solche Aktualität einem Schulbuche zuerkannt werden soll, das ausgemachte Lehrsätze paragraphenmäßig einprägt. Mit vollkommenem Unrecht, wenn man ein Werk sucht, das für selbständiges Durchdenken dramaturgischer Probleme auch heute noch den günstigsten Ausgangspunkt bietet. Das Erste ist Lessings „Dramaturgie“, die als Sauerteig der Erkenntnis Gärung und Klärung der Meinungen befördern sollte, niemals gewesen, und schon Jean Paul konnte sagen, er habe wenig Wahrheiten aus Lessing gelernt, aber viele Wege, zu ihr zu gelangen. Das Zweite ist die „Dramaturgie“ noch heute, denn kein anderes Werk seitdem hat einen solchen Reichtum vielseitigster Probleme ausgebreitet. Die gesamte Dramaturgie des 19. Jahrhunderts ist von hier aus befruchtet worden, und die Dramaturgie des 20. Jahrhunderts wird es nicht anders halten können. Denn wenn auch Lessings eigene Ergebnisse nun vielfach als Steine des Anstoßes empfunden werden, so ist doch jede andere Beantwortung, die wir suchen, noch immer durch Lessings Fragestellung bedingt.

Aber nicht nur die dramatische Theorie, sondern das deutsche Drama selbst ruht in seinem Werden und Sein auf diesem Fundament. Was darunter liegt, sind Trümmer, die nur aus historischem Interesse ausgegraben werden; was sich darauf aufbaut, ist der unvergängliche Tempel, in den wir heute noch andächtig eingehen. So hat sich das Schlagwort „Produktive Kritik“, mit dem der Romantiker Friedrich Schlegel Lessings gesamtes Schaffen unübertrefflich zusammenfaßte, hier im besonderen bewahrheitet. „Nicht sowohl der Kommentar einer schon vorhandenen, verblühten, sondern vielmehr das Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur“ — so steht dieses Werk als doppelter Wegweiser an dem entscheidenden Wendepunkt des deutschen Dramas.

Man hebt das Charakteristikum der produktiven Kritik auf, wenn man in sauberer Scheidung negative und positive Teile auseinanderlegt, die doch nur verschiedenartige Aggregatzustände derselben Elemente sind. Richtiger sind die beiden Pole nach zwei vorausgehenden Werken Lessings zu benennen: nach den „Literaturbriefen" und nach dem „Laokoon". Beider Tendenzen durchdringen sich in der „Dramaturgie". Die Tempelreinigung des deutschen Geschmackes, die schon in den „Literaturbriefen" Positives im Auge hatte, wird durch einen kühnen Vorstoß ins Feindesland weitergeführt, gewappnet mit klar abgegrenzten Kunstbegriffen, wie sie der Laokoon, nicht ohne Negation bestehender Ansichten, gesucht hatte. In der Methode lag der Unterschied: die „Literaturbriefe" knüpften an gegebene Neuerscheinungen an und durchmaßen im Zickzack eines freien Rösselsprunges das gesamte Feld der zeitgenössischen Literatur; der „Laokoon" konzentrierte sich auf einen selbstgewählten Ausgangspunkt, von dem aus er seine Kreise zog. Die „Dramaturgie" nun geht von der einen Methode zur andern über. „Hamburger Didaskalien" war der ursprünglich geplante Titel; kleine in sich abgerundete Berichte sollten an jede einzelne Vorstellung anknüpfen und „jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier tun wird". Äußere Gründe verschoben bald das Programm; der Wegfall der Schauspielkritik hob den engsten Zusammenhang mit der wirkenden Bühne auf; mit der Verzögerung des regelmäßigen Erscheinens ging ein weiteres Stück Aktualität verloren. Die vorübergehende Abwesenheit der Truppe von Hamburg verlegte vollends den Schauplatz aus dem Theater in die Studierstube. Weit entfernt, in dieser Frist den Rückstand aufzuarbeiten, zieht Lessing jetzt den Stoff erst recht in die Länge und verliert in gelehrten Untersuchungen, denen er von außen her Material zuführt, seine ursprünglichen Leser, das Hamburger Theaterpublikum, ganz aus dem Auge. Die einzelnen Dramen, die er nun bespricht, sind ihm, wie vordem das rhodische Kunstwerk, nur noch der Ausgangspunkt für weit um sich greifende Erörterungen allgemeiner Kunsttheorie.

Diese Entwicklung zeigt, daß die „Dramaturgie" kein Ganzes werden konnte: weder eine lockere Aneinanderreihung von Einzelkritiken, die in der Angliederung an den fortlaufenden Spielplan eine Einheit gebildet hätten, noch ein systematisch aufgebautes Lehrbuch. Die Ungleichheit erklärt sich aus den Bedingungen der Entstehung. Wo das Werk die Spuren gequälter Unlust zeigt, und wo es den Leser enttäuscht, da gibt es

nur ein Abbild der Unternehmung, der es gewidmet war, und die schon vor dem Abschluß der „Dramaturgie" ein unrühmliches Ende fand.

„Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer" — so hatte es im 81. Literaturbrief geheißen. Am Schluß der „Dramaturgie" lautet die Klage: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst." In *einem Punkte also* ist die frühere Behauptung eingeschränkt; in den anderen beiden blieb sie unausgesprochenerweise bestehen. Das war das Ergebnis der „Hamburger Entreprise", die die Hoffnungen zweier Jahrzehnte enttäuschte. Bereits 1747 hatte Johann Elias Schlegel, der abtrünnige Gottschedianer, der doch ohne Gottscheds vorausgegangene Reformen nicht zu denken ist, in seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" ein vernichtendes Urteil über die deutschen Theaterzustände ausgesprochen. So wenig die Bezeichnung als „nichtswürdige Landstreicher", als „Komödiantenbanden, welche mit den unförmlichsten und unanständigsten Vorstellungen herumziehen", auf die vornehmeren Truppen der Neuber und Schönemann und der später an ihre Stelle getretenen Koch und Ackermann zutraf, so berechtigt war sie doch als Ausdruck des allgemeinen Unwillens über die Mißstände des Prinzipalwesens der Wandertruppen. Das Nomadentum des deutschen Theaters ließ kein einheitliches, künstlerisch bestimmtes Repertoire, keine fruchtbare Fühlung mit dem Publikum, keine bildende und vertiefende Wirkung der Schaubühne aufkommen. Die Unternehmer, Schauspieler meist ohne literarische Bildung, deren eigene Tasche Gewinn und Verlust trug, waren im schweren Kampf um ihre Existenz auf Gunstbuhlerei gegenüber dem Geschmack der großen Masse angewiesen; durch eigene Rollensucht verdarben sie oftmals die gerechte Besetzung; ein einheitliches Zusammenspiel war unter dem ständigen Wechsel der äußeren Bedingungen ausgeschlossen.

Der von Schlegel bereits vordem in einer anderen Schrift aufgestellte Plan eines ständigen Theaters, das als öffentliche Einrichtung vom Staate verwaltet werden und unter der Leitung eines literarischen „Aufsehers" den Interessen der Gesamtheit dienen sollte, schien damals sogar für das zentralisierte Geistesleben Dänemarks kaum durchführbar; unter den wesentlich ungünstigeren deutschen Verhältnissen bedeutete er zunächst eine Utopie. Trotzdem nahm der Hamburger Literat Johann Friedrich Löwen Schlegels Gedanken, die erst 1764 an die

Öffentlichkeit getreten waren, schnell auf. Er zielte zunächst auf Berlin. Aber kein augustisch Alter blühte damals der deutschen Kunst. „Die Großen", sagt Lessing, „geben sich nicht gern mit Dingen ab, bei welchen sie wenig oder gar keinen glücklichen Fortgang voraussehen." Friedrich der Große hatte seinem Geschmack und seiner Überzeugung genügt, als er sich durch Voltaire eine vortreffliche französische Schauspieltruppe verschreiben ließ.

Aber Hamburg, seit den glänzenden Tagen seiner Oper im 17. Jahrhundert eine der ersten deutschen Theaterstädte, bot die Hand. Im Jahre 1765 hatte der Prinzipal Ackermann dort ein eigenes, neuerbautes Schauspielhaus eröffnet, und damit war der erste Schritt zur Seßhaftigkeit des Theaters geschehen. In einem Festspiel: „Die Comedie im Tempel der Tugend" hatte Löwen bei dieser Gelegenheit die Aufnahme des heimatlosen und verachteten deutschen Schauspiels durch die freie Hansestadt im Stil der Zeit allegorisiert. Sein Gedanke schien vollends zur Tat zu werden, als sich ein Konsortium von Bürgern bildete, um dem Prinzipal die Leitung aus der Hand zu nehmen und die Bühne nach künstlerischen Grundsätzen fortzuführen.

Der Idealismus dieser Unternehmer versprach nach außen hin den schönsten Erfolg. Nur die Hamburger selbst, die mit den Verhältnissen vertraut waren, erkannten die kleinlichen Triebfedern und sahen das Ziel einer längst gegen Ackermann eingefädelten Intrige erreicht. Sie sahen eine ränkesüchtige Schauspielerin, Friederike Sophie Hensel, die, um ihre Rivalin zu verdrängen und die Herrschaft an sich zu reißen, ihren Liebhaber, den leichtsinnigen Spekulanten Abel Seyler, in den Vordergrund schob. Sie erkannten als Hintermann den ehrgeizigen Literaten Löwen, der, zum Entgelt für persönliche Zurücksetzungen, die er von seiten Ackermanns erfahren hatte, nun den Posten des literarischen Leiters erstrebte. Und sie durchschauten auch, daß keinesfalls die Kapitalkraft der Geldgeber, weder des Bankrotteurs Seyler noch seines Teilhabers Tillemann, noch des Tapetenhändlers Bubbers, der immerhin als früherer Schauspieler wie als praktischer Geschäftsmann dem Unternehmen am meisten nützte, zur Einlösung auch nur eines Teiles ihrer Versprechungen ausreichen konnte. Die Altersversorgung der Schauspieler gehörte beispielsweise zu dem Programm eines Instituts, das so wenig auf eigenes Alter rechnen durfte.

Kein Blendwerk war indessen die Schauspieltruppe selbst. Da war Konrad Ekhof, der deutsche Garrick, ein geborener Hamburger, der im Dialektlustspiel dankbares Publikum fand, dessen vertiefter Realismus in bürgerlichen Rollen zu Herzen

ging, und dessen wunderbar geschultes Organ im Drama hohen Stiles Triumphe feierte, auch wenn er durch naturalistische Ausschreitungen gelegentlich den feineren Geschmack verletzte. Neben ihm stand Sophie Hensel als machtvolle Heroine. Unersättliche Rollensucht ließ sie gelegentlich die Grenzen ihrer Veranlagung überschreiten und sentimentale Rollen dragonerhaft mißhandeln. Aber in leidenschaftlicher Wucht und hinreißendem Temperament tat es ihr im ganzen Jahrhundert keine Darstellerin gleich, und Lessing konnte sich später keine andere Orsina wünschen. Die eigentliche sentimentale Liebhaberin war Frau Löwen, eine Tochter Schönemanns, aus dessen Schule sie die gefällige Anmut der Bewegungen mitbrachte. Ihr feines Empfinden und kluges Haushalten bildete einen glücklichen Kontrast zum Henselschen Ungestüm. Susanna Mecour war als graziöse Naive in dem Fach der Lisetten unübertrefflich, während Frau Boek in noch derberer Komik gefiel. Ackermanns Töchter, Dorothea und die nachmals berühmt gewordene Charlotte, traten damals noch wenig hervor.

Konrad Ackermann selbst blieb der Truppe treu, wenn er auch zunächst wenig Gelegenheit fand, in bürgerlichen Väterrollen oder in der Wachtmeisteruniform seine treuherzige Jovialität zur Geltung zu bringen. David Borchers war ein nach allen Richtungen glänzend begabter Schauspieler, dessen zügelloses Privatleben es verschuldete, daß er nichts Größeres erreichte. Michael Boek endlich, hier ein Stern zweiter Größe, hat später als anspruchsvoller Heldendarsteller in Mannheim Schillers Karl Moor kreiert.

Solchen glänzenden Namen sollte sich der des ersten deutschen Dramatikers, des Dichters der „Miß Sara Sampson", anreihen. In der Tat handelte es sich bei Lessings Berufung in erster Linie darum, durch seinen Namen den Kredit des Unternehmens zu erhöhen. Die Stellung eines Theaterdichters, die später auch Schiller als drückenden Zwang empfand, hatte er in richtiger Erkenntnis seiner mühsamen Produktion abgelehnt. Die Begründung seiner Absage brachte die Unternehmer erst auf den Gedanken, ihn für eben das zu verpflichten, was sein schnelles Schaffen hemmte: für die Kritik. Dafür trug aber seine Stellung auch alle Kennzeichen eines nicht sehr glücklichen Kompromisses an sich. Er bezog Gehalt für eine Leistung, die sich im geschäftlichen Interesse der Bühne wenig bezahlt machte. Denn eine schlechtere Reklame für das Theater ließ sich nicht denken, als Lessings Ankündigung eines mittelmäßigen Spielplanes. So wohltuend dieser Ton von den bombastischen Ver-

sprechungen der Wandertruppen abstach — es war doch zu hoch gedacht von dem Publikum, wenn man verlangte, es solle ins Theater gehen, um urteilen zu lernen.

In ein noch schieferes Verhältnis kam Lessing zu den Schauspielern. Hierin erlebte Löwen bereits vor ihm seine große Enttäuschung. Wozu ein Meister wie Ekhof bei der Schönemannschen Truppe in Schwerin glückliche Ansätze gemacht hatte, eine theatralische Akademie zu leiten, die den Schauspieler theoretisch fördern und vertiefen sollte, dazu fehlte dem Literaten die Autorität. Die angekündigten „Vorlesungen über körperliche Beredsamkeit" fanden keine Teilnahme, und Löwen wurde nach und nach immer mehr aus dem Gang der Dinge ausgeschaltet, bis er schließlich die Regie in Ekhofs Hände legte und sich mißmutig von seiner eigenen Schöpfung zurückzog.

Lessing nun hatte, obwohl er als „Konsulent" dem Verwaltungsausschusse angehörte, auf die Aufführungen selbst keinen Einfluß. Aber die Belehrung, die sich die Schauspieler hinter der Szene von einem Manne wie Löwen verbaten, wollten sie vor der Öffentlichkeit erst recht nicht hören, auch wenn der Kritiker Lessing hieß. Susanna Mecour, die sich von vornherein jeder Beurteilung ihres Spiels widersetzte, tat vielleicht gut daran mit Rücksicht auf den Charakter der Matadorin, die auch das Lob einer anderen nicht ertragen konnte. Der erste vorsichtig verhüllte und verzuckerte Tadel ihres eigenen Spiels brachte Frau Hensel zum Schäumen, und so kam es, daß Lessing nach dem 25. Stück die Kritik der Darstellung einstellte.

Nicht erst dieser Zwischenfall kann ihm die Freude an der Unternehmung verleidet haben. Bereits am 22. Mai, also einen Monat nach der Eröffnung, schrieb er an seinen Bruder: „Mit unserm Theater (das im Vertrauen!) gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehn. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." Darin klingt bereits die Erkenntnis voraus, in der Lessing später (an Ramler 6. November 1768) auf die ganze Unternehmung zurückblickt: „Wenn ich den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen alles erfahren, was sich in der Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch alsdann noch kein Theater haben, so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in Ewigkeit keins zu bekommen. — Transeat cum caeteris erroribus!" — Das war geschrieben, als die stolze Absage an das Prinzipaltum das kläglichste Ende genommen hatte. Nachdem die Gesellschaft als Wandertruppe an frem-

der Stätte ihr Brot gesucht hatte und zu einem fruchtlosen Kampf mit ihren Gläubigern nach Hamburg zurückgekehrt war, trat als Retter in der Not schließlich der vielgeschmähte Prinzipal hervor; der gutmütige Ackermann übernahm es, den steckengebliebenen Thespiskarren wieder in Gang zu bringen. Dieser Lauf der Dinge rechtfertigte wohl Lessings Schwarzseherei. Trotzdem lagen in der Hamburger Unternehmung die Keime künftiger Erfüllung. An derselben Stelle hat Friedrich Ludwig Schröder, Ackermanns Stiefsohn, der in der ersten Periode der Hamburger Entreprise ferngeblieben war, bald danach als künstlerisch hochstehender Prinzipal ein Theater geleitet, das für ganz Deutschland vorbildlich wurde. Die Reste der Seylerschen Truppe aber fanden an deutschen Höfen den Rückhalt, den ihnen das Bürgertum noch nicht schaffen konnte; über Weimar und Gotha führte der Weg nach Mannheim, und dort tat sich das zweite deutsche Nationaltheater auf, das bereits einer neuen Generation und einem neuen Repertoire gehörte. Wieder wurde Lessing zu Rate gezogen; persönlich erfuhr er neue Enttäuschungen; in der Sache aber wurde seine „Dramaturgie" zum Fundament des neuen Baues, der das Sehnen vieler Jahrzehnte zum großen Teil verwirklichte.

* * *

Für Lessing bestand der erste Ertrag des Hamburger Unternehmens in dem neu geweckten Interesse für das Theater. „Laokoon" blieb Nebenarbeit; „Minna von Barnhelm" wurde aus dem Pult hervorgeholt, und die Zwischenpause zwischen dem Abschluß des Vertrages und dem Beginn der neuen Tätigkeit dazu benutzt, die Ausgabe der gesammelten „Lustspiele" zu fördern. Was sich Lessing außer dem Antrieb zu eigener Produktion zunächst an Bereicherung seiner Kenntnisse und Anregung neuer Ideen versprechen konnte, das lag indessen weniger auf dem Gebiete des Dramas, als auf dem der Schauspielkunst. Der Spielplan des Hamburger Theaters ging noch wenig über den Bestand der Gottschedschen Schaubühne hinaus. Auch ein jüngeres Werk, wie Cronegks „Olint und Sophronia", brachte doch nur die Bestätigung alter Gedanken über den kalten Affekt der Bewunderung, die Lessing bereits 1756 auf Corneilles „Polyeucte" und damit auf das gesamte christliche Trauerspiel angewendet hatte. Die schauspielerischen Leistungen dagegen, die das Niveau der Neuberschen Truppe in Leipzig sowohl als das der Schuchschen in Berlin weit übertrafen, stellten neue Erscheinungen dar, an denen zu beobachten und

zu studieren war. Ekhof wurde, mit Erich Schmidt zu reden, für Lessing ein Laokoon der Schauspielkunst. Gleich im fünften Stück kommen denn auch die Grenzen der Malerei und Poesie zur Sprache, und die Mimik erhält als transitorische Malerei die Zwischenstellung angewiesen, die in den unausgeführten Teilen des „Laokoon" gründlicher hätte erörtert werden sollen.

Aber Lessings Beziehungen zu diesem Thema reichen weiter zurück; ältere Versprechungen harrten noch der Erfüllung. Nachdem er bereits 1750 in seiner ersten Theaterzeitschrift, den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters", eine Übersetzung der „Schauspielkunst" des jüngeren Riccoboni gegeben, hatte die „Theatralische Bibliothek" (1754) einen Auszug aus dem „Schauspieler" des Rémond de Sainte-Albine gebracht. In der Gegenüberstellung dieser beiden Antipoden war die Frage aufgerollt, die noch bis zu Goethes „Wilhelm Meister" den Hauptpunkt aller theoretischen Erörterungen bildete. Hat der Schauspieler die Affekte, die er darstellt, zu erleben? Im Gegensatz zur handwerksmäßigen Auffassung des Schauspielers Riccoboni, der seine Kunst als die kühle Beherrschung einer Summe von Einzelregeln ansah, gab der Laie Ste.-Albine eine Metaphysik der Schauspielkunst. Für Riccoboni bedeutete die innere Anteilnahme eine Selbsttäuschung; in Wahrheit schien ihm die Erregung des Schauspielers nur ein Zeichen, daß die Darstellung ihm Anstrengung verursache, und daß er nicht der Meister seiner Mittel sei. Rémond dagegen sah, angeregt durch die Lehren des Dubos, in der mimischen Darstellung den unwillkürlichen Ausfluß echter Gemütserregung. Die ästhetischen Prinzipien der Nachahmung und der belebenden Schöpferkraft kamen auf diesem Felde bereits zum Zusammenstoß, noch ehe ihr Gegensatz in der Poetik ausgetragen wurde. Im allgemeinen standen die Schauspieler damals mehr auf seiten ihres Berufsgenossen, aber gerade Meister des Handwerksmäßigen wie Ekhof fanden in der feinen Rollenanalyse Rémonds Anregung. Lessing nun hat sich nicht begnügt, den Gegensatz in prägnanten Versen zu versöhnen:

> Kunst und Natur
> Sei auf der Bühne eines nur;
> Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
> Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

Die Wandlung der Kunst in Natur ist sogar, ganz wörtlich genommen, der Kernpunkt seiner eigenen Lehre, deren seine Beobachtung durch die moderne Erfahrungspsychologie bestätigt

wird. Die mechanische Ausführung der Ausdrucksbewegungen kann im Schauspieler rückwirkend den Seelenzustand der Rolle erzeugen und so dem Spiel die innere Wahrheit geben.

Damit war die Berechtigung eines Regelbuches erwiesen. Lessing selbst kündigte in der „Theatralischen Bibliothek“ ein kleines Werk: „Über die körperliche Beredsamkeit“ an, von dem sich unter dem Titel „Der Schauspieler“ ein schematisches Fragment des ersten Teiles erhalten hat. Diese Skizze zeigt, wie sehr Lessing damals, unter dem Einfluß der Hogarthschen Schönheitslinie, noch in Veräußerlichung befangen war. Solche Rückstände aus Riccobonis Lehre sind überwunden, seitdem Lessing Diderots Schule durchlaufen hat. „Weg mit diesem unbedeutenden Portebras!“ lautet in der „Dramaturgie“ die Parole gegen die gleichgültige „Aktion“, die der Tanzmeister lehrte Praktische Erläuterungen, wie sie sich an Ekhofs Vortragsweise moralischer Stellen anknüpften, hätten, wenn komödiantenhafter Unverstand ihnen nicht ein Ende gemacht hätte, sich zu einem anregenderen Brevier der Schauspielkunst zusammengeschlossen, als es jede systematische Erörterung sein kann. Aber Lessing hat von nun an die Lust verloren, je wieder auf das Thema einzugehen. Und so verbindet sich am Schluß der „Dramaturgie“ mit der erneuten Forderung spezieller Regeln kein Versprechen einer künftigen Ausführung. Ob die Forderung selbst nicht zu weit ging, sei dahingestellt. Jedenfalls müßte die Festsetzung einer Tabulatur, die jedem Merker im einzelnen Fall für Lob oder Tadel des Schauspielers die Handhabe gäbe, zu einer Erstarrung der Kunst führen, die durchaus nicht in Lessings Sinn war. Bedenklicher noch war der Hinweis auf die Schauspielkunst der Alten. Maske und Kothurn bedingten andere Formen des Ausdrucks, als dem neueren Theater geläufig sind. Trotzdem gibt es für Lessing keinen Zweifel, daß die Händesprache der Alten, die Chironomie, wenn sie erhalten wäre, auch für die moderne Schauspielkunst einen untrüglichen Kanon darstellen müßte. Ebenso wie die Poetik des Aristoteles für die Tragödie. Der scholastische Standpunkt ist in beiden Fällen der gleiche. In der Schauspielkunst würde er wahrscheinlich durch die antiken Regeln, wenn sie zum Vorschein kämen, ad absurdum geführt; in der Theorie der Tragödie gereichte er dem deutschen Drama zum Segen.

* * *

Die Auslegung des Aristoteles entwickelt sich aus der Abrechnung mit der französischen Tragödie zum Hauptthema der ganzen Dramaturgie. Seine Poetik war bereits im Brief-

wechsel mit Nicolai und Mendelssohn, auf den die Anmerkungen mehrfach zu verweisen haben, die Grundlage für Lessings Auffassung vom Wesen der Tragödie. Weder hat er, wie es der Gang der „Dramaturgie" anzudeuten scheint, den Stagiriten erst im Laufe des Kampfes hervorgeholt, um den Franzosen ihre eigene Waffe zu entwinden, noch hat er, wie die umgekehrte Konstruktion lauten würde, den Kampf mit den Franzosen heraufbeschworen, um den Aristoteles zur Geltung zu bringen. In Wahrheit waren die beiden Probleme durch die historische Entwicklung so eng miteinander verknüpft, daß die eine Frage nicht mehr ohne die andere zu behandeln war. Das Auffallende liegt nur darin, daß anderthalb Jahrhunderte lang kein Kunstrichter die Franzosen zu einer so peinlichen Konfrontation mit ihrem Eideshelfer geladen hatte.

Für die äußerlichste Frage war das freilich bereits geschehen. Daß die drei Einheiten, die Boileau in eine so elegante Formel gefaßt hatte:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli —

daß dieses in der Folgezeit pedantisch auf Stunden und Meilen ausgerechnete Gesetz sich gar nicht auf die Autorität des Aristoteles stützen durfte, war leicht zu erkennen. Die Poetik spricht nur von der Einheit der Handlung, die zu allen Zeiten, und sei es nur als Einheit des Interesses, in ihrer Notwendigkeit anerkannt worden ist. Sie unterscheidet weiter das Epos vom Drama durch seine kürzere Zeitdauer, die für gewöhnlich mit einem Sonnenumlauf auskommt. Daß die Stetigkeit des zeitlichen Verlaufes ebenso wie die Unveränderlichkeit des Schauplatzes auf der griechischen Bühne durch die Anwesenheit des Chores bedingt war, wurde im 18. Jahrhundert erkannt, und damit waren die historischen Grundlagen des Einheitensystems als zufällige erwiesen.

Die Renaissancedoktrin aber hatte zwischen einem innerlichen Gesetz der dramatischen Kunst und einer formalen Äußerlichkeit nicht unterschieden und die zwei so heterogenen Einheiten der Handlung und der Zeit durchaus nicht im Sinn des Aristoteles koordiniert. Aus ihnen mußte sich folgerichtig die dritte ergeben, denn wenn einmal nach Scaligers Vorgang die Dauer der Handlung auf 8 Stunden eingeschränkt war, durften verschiedene Schauplätze, die von denselben Personen innerhalb dieses Zeitraumes betreten wurden, nicht mehr meilenweit auseinanderliegen. So kam man auf die Mauern einer Stadt, auf die

Räume eines Hauses und schließlich auf die Unveränderlichkeit des Schauplatzes. Damit war nun ein Prinzip gefunden, das ebenso wie die zeitliche Konzentration im neuesten Drama wieder zu Ehren gekommen ist, freilich aus anderen Motiven. Jede szenische Veränderung unterbricht den Fortlauf durch eine neue Exposition, während ein einheitlicher Schauplatz dem Werk eine geschlossene Grundstimmung gibt und als Ausdruck des Milieus, von dem die Personen abhängig sind, zu einem mitspielenden Faktor von höchster Wirkung werden kann. Freilich braucht es dazu die feine analytische Technik eines Ibsen und den vorwiegend seelischen Verlauf einer äußerlich einfachen Handlung. Was dem Familiendrama ziemt, bleibt aber für geräuschvolle Staatsaktionen nach wie vor ein unerträglicher Zwang.

Auf diese Weise erklärt sich der scheinbar widerspruchsvolle Standpunkt Lessings. Er selbst trägt im eigenen Drama den Regeln soviel als möglich Rechnung; seine Kritik umgeht Racine, dessen technische Meisterschaft nirgends den Zwang sichtbar werden läßt, und richtet sich gegen Corneille und Voltaire, die ihr Unbehagen in den engen Schranken nicht verleugnen können. Wäre es ihm, wie gemeinhin angenommen wird, darauf angekommen, die Gültigkeit der Einheitsregeln vollständig zu vernichten, so hätte er in Voltaire, der durch laxe Umgehungen ihre strenge Interpretation erschütterte, einen Bundesgenossen begrüßen müssen; aber ihm lag vielmehr an der Feststellung, wieviel wichtigere Bestandteile der tragischen Wirkung dem einseitigen Augenmerk auf unwesentliche Äußerlichkeiten geopfert wurden, und wie wenig deshalb die Überhebung der Franzosen über ihre antiken Muster berechtigt war. „Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten" — damit ist Corneilles bequemer Grundsatz des s'accommoder avec Aristote in seiner Richtigkeit dargestellt.

Es ergab sich nun die Notwendigkeit, auf den Kernpunkt der Lehre des Aristoteles einzugehen, auf seine Definition der Tragödie als Nachahmung einer Handlung, die „vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirke". Der Wortlaut von Lessings Wiedergabe ist hier zunächst festzuhalten, denn es müssen zwei Fragen geschieden werden: einmal, wieweit Lessings Deutung des Aristoteles zutrifft, und zweitens, ob die Lehre des Aristoteles, richtig verstanden, die kanonische Geltung für die moderne Tragödie beanspruchen darf, die Lessing ihr beimaß.

Was den ersten Punkt anlangt, so beruht Lessings Verdienst darin, die bei den Franzosen und ihren deutschen

Nachtretern eingewurzelte Deutung des aristotelischen φόβος als Schrecken (terreur) beseitigt und die richtige Übertragung „Furcht" an ihre Stelle gesetzt zu haben — eine Erkenntnis, die ins Jahr 1757 zurückgeht, wenn auch bis in die zweite Hälfte der „Dramaturgie" der falsche Brauch sich fortpflanzt. Damit werden nicht nur Theoretiker, wie der Kommentator Dacier und der deutsche Übersetzer Curtius, berichtigt, sondern die Dichtungen Corneilles, des „Ungeheuren, des Gigantischen", werden (obgleich er in seinen Discours das richtige crainte gebraucht hatte) dadurch betroffen, so gut wie die des „schrecklichen" Crébillon. Eine andere Mißdeutung, deren Corneille sich schuldig gemacht hatte, war die willkürliche Trennung von „Furcht" und „Mitleid", die zur Beschränkung auf den einen Affekt oder zur Verteilung beider auf verschiedene Personen Raum gab. Aristoteles hatte dagegen in der Koordination zum Ausdruck gebracht, daß beide Affekte an derselben Stelle gleichmäßig zu erzielen seien, und daß gerade in ihrem Gleichmaß die tragische Wirkung beruhe. Mit der engen Verknüpfung wird Lessing seinem Gedanken gerecht; indem er den einen Begriff, nämlich die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid, in dem andern aufgehen läßt, geht er dagegen bereits einseitig über ihn hinaus; in der Hinzuziehung weiterer philanthropischer Regungen verkennt er ihn. Lessings Übersetzung „dieser und dergleichen Leidenschaften" ist von der philologischen Kritik in „dieser Affekte" verbessert worden; es handelt sich gerade nur um Furcht und Mitleid, als Grundempfindungen in der Theorie des Aristoteles.

Nun kommt es aber nicht sowohl auf die Erregung der Leidenschaften an, als auf deren Katharsis. Diesen Prozeß der „Reinigung" faßte Lessing als eine Wirkung auf den Zuschauer auf. Es ist bekannt, daß Goethe sich mit seiner Interpretation nicht einverstanden erklären konnte, sondern in der Beobachtung des Effektes eine Herabsetzung der Kunst erblickte. Seiner harmonischen Auffassung, der freilich der eigentlich tragische Zug fehlte, entsprach es, den versöhnenden Austrag der Leidenschaften in die Dichtung selbst zu verlegen. So verschieden nun die kaum übersehbaren Deutungen der Katharsis sind, darin ist man wohl einig, daß Lessing dem Aristoteles in diesem Punkte näher kam als Goethe.

Seine Erklärung des unter „Katharsis" verstandenen seelischen Vorganges muß indessen korrigiert werden, denn die im 78. Stück zitierte, aber nicht weiter verwertete Stelle aus der „Politik" des Aristoteles weist auf eine medizinische Bedeutung hin, die mit Lessings „Verwandlung der Leidenschaften in

tugendhafte Fertigkeiten" nichts zu tun hat. Ob wir nun mit Jak. Bernays, dessen Erklärung trotz vielfachen Widerspruches sich nach und nach zur Anerkennung durchgerungen hat, von „Entladung der Affekte" sprechen wollen, oder mit einem neueren Kommentator von der „Herstellung eines seelischen Gleichgewichtes durch homöopathische Kur", auf jeden Fall ist es etwas anderes, als Lessing mit seinem Zugeständnis an den Moralismus der Zeit gemeint hatte. Elf Jahre zuvor, im Briefwechsel mit Mendelssohn, war er Aristoteles freier gegenübergestanden; seine damalige dem Franzosen Dubos folgende Beobachtung, daß die Erregung heftiger Affekte das Bewußtsein unserer Realität in angenehmer Weise steigere, stimmte nicht nur besser zu neueren Theorien, sondern auch zu Aristoteles selbst. Denn mit der modernen Auffassung der Tragödie als leidenschaftlicher Erhöhung des Lebensgefühls kann sich die Lehre des Aristoteles wenigstens in der Bernaysschen Definition, wonach die Tragödie den zu Mitleid und Furcht Geneigten befreit, indem sie diesen Affekten zur lustvollen Entladung verhilft, ganz wohl vertragen, nur daß sie sich als zu eng erweist und eine Nebenwirkung zur Hauptsache, ja geradezu zum Zweck erhebt. Selbst die antike Tragödie wird durch Aristoteles nicht in ihrem innersten Kern charakterisiert. „Man kann darüber keine Worte verlieren, daß eine kathartische Wirkung weder Aischylos erstrebt, noch die Athener erwartet haben. Mag der Philosoph auch noch so scharf und fein die Wirkung beobachtet haben, welche eine Tragödie auf das Publikum oder auch auf ihn bei einsamem Lesen ausübte: diese Wirkung war den Dichtern und ihrem Volke unbewußt." (Wilamowitz.) Die moderne Tragödie vollends ordnet sich einer anderen Welt- und Lebensauffassung unter als der antike Dionysosdienst. Nicht mehr die Erfüllung des Willens der Götter und die Wiederherstellung des Glaubens an ihre Gerechtigkeit ist jetzt der Gegenstand, sondern der Mensch selbst und sein Wille, die Entwicklung und Bewährung seines Charakters im Kampf gegen äußeren und inneren Zwang und die Erlösung, die er im Untergange findet.

Die Fabel, die für Aristoteles den Ausgangspunkt bildet, tritt in der modernen Charaktertragödie in den Hintergrund. Und jene den schöpferischen Prozeß verflachende Definition, wonach der Dichter seine allgemeine Fabel mit echten Namen aufputzt, wird dem Wesen des historischen Dramas noch weniger gerecht, als der Satz, daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte. Daß der Historiendramatiker den geschichtlichen Verlauf in sich selbst gegenwärtig und lebendig werden läßt, ist dabei

ebenso verkannt, wie der philosophische Charakter wahrer Geschichtschreibung, die der inneren Gesetzmäßigkeit des Geschehens nachgeht. Hier liegt das Trennende zwischen Aristoteles und Shakespeare, das auch Lessing nicht zu überbrücken vermochte. Die aristotelische Mitleidstheorie bot zwar einen Schlüssel auch zu den vermeintlichen Fehlern des Briten: „Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren.“ Die Stücke, in denen die tragische Rührung am mächtigsten zu Herzen geht, werden deshalb ohne Wagnis den Alten zur Seite gestellt: Othello, Lear, Hamlet, Romeo und Julia. Aber zu den Shakespearischen historics hat Lessing auf diesem Wege kein inneres Verhältnis finden können.

* * *

Wenn Heinrich Heine einmal sagt, die ganze Hamburgische Dramaturgie scheine nur im Interesse Shakespeares geschrieben, so wird man ihm schwerlich zustimmen können. Der Höhepunkt dessen, was Lessing für Shakespeare getan hat, liegt in dem epochemachenden Hinweis des 17. Literaturbriefes; nach ihm mußte schon die Diderot-Übersetzung als enttäuschender Rückschlag wirken. Wenn nun auch in der „Dramaturgie“ die Besprechung des „Hausvaters“ zeigt, wie weit Lessing über das Standesdrama Diderots hinausgekommen ist, so steht dem auch jetzt keineswegs die intensive Zuwendung zu Shakespeare gegenüber, die man nach den „Literaturbriefen“ erwarten mußte. Zwar werden die Schauspielerregeln herangezogen, und Hamlet, Othello und Romeo und Julia werden mit Glück gegen Voltaire ausgespielt. Aber kein einziges Werk Shakespeares wird Gegenstand einer eingehenden Zergliederung. Gewiß, das Repertoire gab dazu keinen direkten Anlaß. Erst ein Jahrzehnt später gewann Shakespeare unter Friedr. Ludw. Schröder in Hamburg und damit in Deutschland Heimatrecht auf der Bühne. Aber der Ehre, die dem Essex-Drama eines unbekannten Spaniers gegönnt wurde, hätte auch der große Brite teilhaftig werden können. Eine Gelegenheit, ja nach der sonst geübten Methode beinahe eine Notwendigkeit, gab sich bei der Besprechung von Weißes „Richard III.“. Und hier zeigt es sich, daß Lessing ein näheres Eingehen auf Shakespeare geflissentlich vermied. Hätte es sich um „Romeo und Julia“ gehandelt, die Weiße erst später erbärmlich verwässerte, so wäre er vielleicht anders verfahren. Aber die teuflische Gestalt Glosters hatte zwar für die poetische Verwendung des Häßlichen dem „Laokoon“ ein brauchbares Beispiel gegeben; in der „Dramaturgie“ wollte sie sich allzu-

wenig mit der aristotelischen Lehre von den Mittelcharakteren vertragen. Und so tadelt Lessing an Weißes Tragödie nicht die ungeschickte Führung der Handlung und alle die Momente, in denen er sich von Shakespeare unterscheidet, sondern gerade das einzige, was beiden gemeinsam zu sein scheint. Ohne daß er auch nur einen Versuch macht, die innere Wahrheit des Shakespeareschen Charakters gegenüber der karikierten Fratze des Weißeschen Richard überzeugend darzulegen. Anders dachte später Schiller, der sich bei keinem andern Drama Shakespeares so sehr an die Antike erinnert fühlte. Er maß Shakespeare an Sophokles, nicht an Aristoteles. Aber auch Lessing selbst hat einmal sein Bedauern ausgesprochen, daß er die Dichtkunst des Aristoteles eher studiert habe als die Muster, aus denen sie abstrahiert sei. Und die Annahme scheint nicht unberechtigt, daß er in der Dramaturgie einen anderen Weg gegangen wäre, wenn nicht besondere Zwecke seine Marschrichtung vorgezeichnet hätten.

Die Literaturentwicklung der vorausgehenden Jahre gibt eine Erklärung. Auf die „Literaturbriefe" waren Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur" gefolgt als rauschende Intonation des Shakespearekultus der kommenden Zeit. Lessing mußte in dieser Anbetung des Naturgenies eine Gefahr erblicken; er fühlte jenes „Shakespeare hat euch ganz verdorben" voraus, mit dem Herder selbst, der Führer der neuen Bewegung, später den Dichter des „Götz" in geregelte Bahnen zurückverwies. Darum beginnt die Besprechung des „Richard III." gleich mit einer Warnung vor der Plünderung Shakespeares, und mit einer Wendung gegen die Geister, die er gerufen hatte, wird jener Satz des 17. Literaturbriefes, der von der Entzündung des Genies durch Shakespeare sprach, vor Mißdeutung bewahrt. „Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist; er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert, aber er borge nichts daraus."

Lessings Geniebegriff ist ein ganz anderer als der der jüngeren Generation. Für ihn ist das Genie mit der Regel zu vereinen; es trägt die Probe aller Regeln in sich. So hält Lessing den regellosen Stürmern die Gesetzestafeln entgegen, nicht als eine unübersteigbare Schranke, sondern als eine Mahnung zur Selbstprüfung. „Mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte." In diesem Satz haben wir die wahrere Meinung Lessings zu erkennen, als in dem pathetisch übertriebenen Vergleich mit den mathematischen Grundsätzen des Euklid.

Ob Lessing selbst eine Weiterentwicklung über die Lehre des Aristoteles hinaus ins Auge faßte? Man hat an jene Teleologie des „Nathan" und der „Erziehung des Menschengeschlechtes" erinnert, wonach die Enthüllung der Wahrheit mit der Fähigkeit zu ihrer Erkenntnis und richtigen Anwendung gleichen Schritt zu halten hat (Witkowski). Daß Lessing selbst so weit über sein Werk hinausgedacht und es dem Alten Testament gleich nur als ein pädagogisches Elementarbuch aufgefaßt habe, ist vielleicht eine allzu künstliche Konstruktion — sein eigenes weiteres Verhalten auf produktivem wie auf kritischem Gebiete gibt dazu keine Handhabe, und gewiß stand er in seiner Neigung für knappe Simplizität der Verstandeswelt des Aristoteles innerlich näher, als dem verschwenderischen Reichtum Shakespeares — aber historisch betrachtet hat die „Dramaturgie" diese propädeutische Mission erfüllt. Auch Goethe und Schiller fanden nachmals bei den Alten und gerade bei Aristoteles Klärung und Läuterung. Und erst als diese Höhe erreicht war, konnten die Romantiker darangehen, mit dem Zuchtmeister, der seine Rolle ausgespielt hatte, abzurechnen.

Vorausgegangen aber war die Entwicklung, die Lessing nicht hatte zurückhalten können. Anders als er es mit dem etwas schiefen Vergleich der Camera obscura gemeint hatte, sahen die Stürmer und Dränger in Shakespeares Welt wie in einen schönen Raritätenkasten, der ihnen unerschöpfliche Lebenswunder offenbarte. Shakespeare wurde der Sauerteig der neuen Entwicklung, der dem deutschen Drama das gab, was ihm not tat — schöpferischen Odem und gestaltende Kraft —, und der es damit über den toten Punkt hinwegriß, auf dem es sich noch zur Zeit der „Hamburgischen Dramaturgie" befand. Was Gottsched durch pedantische Regeln, Lessing und seine Freunde durch fruchtlose Preisausschreibungen zu erreichen gesucht hatten, wurde nun zur Tat: ein nationales Drama blühte empor. Und damit war der Boden für ein Nationaltheater geschaffen. Der junge Schiller konnte das Ziel bereits weiterstecken und Lessings pessimistische Schlußwendung über den „gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" gerade umkehren: „Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation!" Die Erfüllung dieses prophetischen Spruches bedeutet die letzte Frucht der Lessingschen Saat.

Julius Petersen.

Hamburgische Dramaturgie

Erster Band

Ankündigung.

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen,
5 welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Be-
10 förderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Be-
15 ruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

20 Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

25 So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdienet, so glücklich zu sein!

Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge tat, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen

wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu tun: war dieses der erste und vornehmste; „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinst zu arbeiten".[1]) Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis itzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und, nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicherweise, noch weiter

[1]) Werke, dritter Teil, S. 252.

entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. 5 Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun 10 wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführet werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zu- 15 schauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche 20 Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeiget sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißver- 25 gnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

30 Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren 35 Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, 5 zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von 10 unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den 15 ersten Tagen werden sich die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767. 20

Erstes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater ist den 22. vorigen Monats mit dem Trauerspiele: „Olint und Sophronia" glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

„Olint und Sophronia" ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urteile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag tun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich

langweilig zu erklären, tut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert.

Tasso scheinet in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nisus und Euryalus vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert 5 hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte: hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, 10 wodurch er die Liebe so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, 15 so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Ala- 20 din den Rat gibt, das wundertätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war, als es der Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. 25 Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf 30 die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter", und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm, vom 35 Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele 40 gewesen. Cronegk macht den Olint zum Täter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz";

aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine Tat sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen.
5 Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet: so ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt tun; er will Sophronien retten, oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei
10 es ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denket an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch
15 enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide
20 von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche,
25 wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern
30 sieht, höret man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem „Kodrus" sehr versündiget. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Kodrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Ein-
35 druck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Kodrus verlieret sich unter der Menge. So auch hier. Was in „Olint und Sophronia" Christ
40 ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel

insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen itzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebensosehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Träne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Träne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu tun, durch den er sich der Gefahr bloßstellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berühret, daß es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldiget den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebenso wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibet, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtesten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren

Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in
5 der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander
10 abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Detail, über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen
15 wir den Beifall, den er uns abgetäuschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Szene des dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine
20 Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugetan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begeben-
25 heiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor, durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmet und bis in das Innerste erschüttert worden,
30 läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten, als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

35 Selbst der „Polyeukt" des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ
40 als Christ uns interessieret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind,

mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen 5 zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauer- 10 spiele unaufgeführet. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zustatten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf 15 die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten 20 Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefüget; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum 25 läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den 30 Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?" — „Woran? am fünften Akte!" antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Akt ist eine garstige böse Staupe, 35 die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Ich schweige von der äußeren Pracht; denn diese Verbesse- 40 rung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hilfe dazu nötig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit

als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen ebenso bezahlt sein, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielet haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Notnagel so sehr beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.

Herr Ekhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem „Kodrus" und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine, und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen, in dem ersten Akte, hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

> Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.

Die andere,

> Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung

an jenem Gemurmle den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmet zu werden! Ich 5 weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, 10 nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen 15 handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein 20 grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet, 25 aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urteile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter 30 diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Ekhof), daß 35 wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von

der der Mund übergehet; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, 5 ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Akzent uns muß 10 argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Akzentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle 15 nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftiget; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die 20 Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schau- 25 spielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar 30 nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und aus- 35 drücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so viel- 40 fältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten

Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer, als jener. 5 Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum 10 durch diese körperliche Veränderungen bewirket werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des 15 Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht verstehet, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu 20 fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage; wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernet hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den 25 rauhen, bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum 30 in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, 35 warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen 40 in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben, oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

5 Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

10 Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

15 Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst, jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und 20 mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen 25 Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfodert einen erhabnen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Raisonnement 30 sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus, als das übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her, als das übrige. Daher ge- 35 schieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und daß wir sie in jenen ebenso unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodieren ein elender Ge- 40 schmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheinet, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen; so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen, oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzet allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, 5 von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen 10 eine fixierte Bedeutung zu geben, und wie sie untereinander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man, bei den Alten, den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände 15 des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und 20 Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer, als der Pan- 25 tomime, aber ebensowenig vergebens, als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene An- 30 sehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen, Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu tun geübt ist, o! der glaubt, uns 35 bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und 40 Dauer, fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts, als in

der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Itzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es itzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet: so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte führen.

Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man

vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fähret fort:

Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile,

Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen,

Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Akzent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präzision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein

Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint tut, noch zu hören:

— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen. 5
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin, 10
Und itzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
Itzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleichgestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist: 15
Itzt wag' ich's zu gestehn: itzt kenne meine Triebe! -

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe 20 los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen 25 Tone der Verwirrung, kam endlich

Ich liebe dich, Olint, —

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand 30 sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit 35 der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

— — — Und stolz auf meine Liebe,
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz, und Kron' und Purpur an. 40

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft: und die Freundschaft spricht ebenso dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte·

5 Ich liebe dich, Olint, —

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren!
10 Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen
15 zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und demohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm
20 interessieret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so tut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren. Nur gegen
25 das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
30 Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin ein-
35 gefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade „so zittre!" zu sagen: „ich zittre!" Sie konnte zittern, soviel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint ver-

langen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fordern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch tun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebenso gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch," läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern tun: seht, so wäre mir es ebenso lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfodern: so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur

darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein
5 der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leiden-
10 schaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten
15 Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein
20 könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bil-
25 denden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta,
30 das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzu lang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen
35 allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will;
40 und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibet, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der

Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu 5 erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne 10 zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was tut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nach- 15 zischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die Tat.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer 20 bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die 25 Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends machte „Der Triumph der vergangenen Zeit", ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des Le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche Le Grand unter dem allgemeinen Titel „Der 30 Triumph der Zeit" im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift „Die lächerlichen Verliebten", behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige 35 Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur 40 über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter, als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern, und nach-
5 denklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mitteile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

10 Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erfoderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
15 Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Trän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
20 Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so eur Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch eur Inners wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
25 Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?

Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
30 Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feur vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Tränen zu ergötzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst, und angenehmes Graun
35 Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
Wohltätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter;
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat, 5
Der, statt der Tugend, nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urteil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons Geist den Geist der Drückung leiht! 10
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten, 15
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken. 20
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die itzt den Dolch, und itzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Torheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt, 25
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet,
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget, und Toren klüger lacht; 30
Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen, oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion, und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Tränen flossen, 35
Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;
Habt redlich euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint;
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet
Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet. 40
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn:
In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen!

Hier, in dem Schoß der Ruh', im Schutze weiser Gönner,
Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophokles,
5 Der Gräciens Kothurn Germanien erneure:
Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der eure.
O seid desselben wert! Bleibt eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
10 So lieblos hasset der, dem Irrtum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
15 So konnt' er sein Gespinst von Lügen mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Überzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrtum fodert Blut.
Verfolgen muß man die und mit dem Schwert bekehren,
20 Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
25 Abscheulichs Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
30 Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch!
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank:
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Träne Dank!
35 Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Tränen,
40 Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!

Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert: 5
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in eur Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war, und — o verzeiht die Trän'! — und starb, ein Christ. 10
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? — noch tot zu unterrichten.
Versaget, hat euch itzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre, 15
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt das höchste Lob verdienen. 20
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und — doch nur euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde, 25
indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht 30
des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet 35
werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in

Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Hrn. von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubet haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein „Codrus" ward von den Verfassern der „Bibliothek der schönen

Wissenschaften" gekrönet, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdienet. Der Dichter sagt:

> Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
> In welcher tausend Quins für einen Garrick sind.

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielet; daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt; daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielet, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hilfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wieviel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erkläret hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im „Hamlet", als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren[1]; und der Rebhuhne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?" sagen sie, „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und eben das getan haben, was er

[1]) Teil VI, S. 15.

tat. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut, als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasset. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter, oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken sowohl über ihn als über die Schauspieler vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedienet; um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem Blutigsten und Rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheinet, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch itzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertiget, zum Teil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen, so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. d. M.) ward „Melanide“ aufgeführet. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussée ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der Weinerlichen gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Tränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Tränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdienet, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

„Melanide“ ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, „Mademoiselle de Bontems“ betitelt, entlehnet. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Szene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des de la Chaussée, um das beneiden, weswegen ich wohl eine „Melanide“ gemacht zu haben wünschte.

Die Übersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser, als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistenteils noch weit elender sind, als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfodert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wäßrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später, sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen

Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielet, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation akzentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Akzente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielet worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielet werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen die Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zuzählet. Die Grade dieser

Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeitteilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden: so entstehet jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu vergleichen, als Herr Ekhof, der aber, indem er die intensiven Akzente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißiget, noch hinzufüget, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben imstande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urteile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebet. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele und fahre indes in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27. d. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt „Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe“, aufgeführet. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urteilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Teil der Situationen sind aus der „Neuen Heloise“ des Rousseau entlehnet. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“[1]) gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Wert der „Neuen Heloise“ ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner

[1]) Teil X, S. 255 u. f.

dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit voneinander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verlieret. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekömmt seine Schülerin. Aber hat Herr Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessieret. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzet, wenn sich Herr Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnet. „Julie", sagt der Kunstrichter, dessen Urteils ich erwähnet habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft." Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnet. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Torheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchterer, und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle", sagt der angeführte Kunstrichter, „den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder tut, dadurch er diesen Namen verdienet? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzet. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Tun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Überlegung. Er setzet das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu tun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführet zu

werden.[7] — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die tätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein paar mächtige Torheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheinet; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seinesgleichen, in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden, nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man, im gemeinen Leben, in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute untereinander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen. Das Gute, das wir ihnen, bloß auf anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen,

was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die,
5 welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind, nach der poetischen Schätzung, die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können?
10 Die Gelegenheiten sind auch darnach; könnte der Verfasser antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführet, noch so fein behandelt sein: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem
15 jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird,
20 da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählet hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich
25 war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl konzertieret; es ward, von seiten des Vaters und der Tochter, so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand tat der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas
30 anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Ein-
35 bildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Szene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischet,
40 wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidiget, es kränket uns, denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel ver-

zeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen; da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde: so konnte sie nur durch die plötzliche Überraschung der unerwartetsten Be- 5 gegnung erschüttert, und in einer Art von Betäubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sahe, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunötigen, oder, wenn man will, 10 abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolget; da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: hätte Herr Heufeld die Wen- 15 dung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Un- gewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik, und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das getan hätte, so würden wir um eine Szene 20 gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht in seiner Kopie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigent- lich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung tut. Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausführte, die 25 Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunstrichter, bei Zergliederung des Planes, merklich wird. 30

Das Nachspiel dieses Abends war „Der Schatz", die Nach- ahmung des Plautinischen „Trinummus", in welcher der Verfasser alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem 35 Niedrigkomischen so notwendig erfodert wird. Wenn ein halb- schieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. 40 Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke;

das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Ge-
5 schlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke
10 von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötiget gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt „Die Mitgift“ und wird vom Riccoboni, in seiner Geschichte des italienischen Theaters, als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das
15 vom Destouches führt den Titel „Der verborgne Schatz“, und ward ein einziges Mal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzige Mal nicht ganz bis zu Ende, aufgeführet. Es fand keinen Beifall, und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später, als der deutsche
20 Schatz, im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen, und von mehrern mit so vieler Nacheifrung bearbeiteten Stoffes gewesen; sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführet worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier,
25 in Benennung seiner Stücke; und meistenteils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nennte er „Trinummus“, den Dreiling; weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Juni 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28. April)
30 war „Das unvermutete Hindernis oder das Hindernis ohne Hindernis“ vom Destouches.

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das
35 gegenwärtige, noch „Der verborgne Schatz“, noch „Das Gespenst mit der Trommel“, noch „Der poetische Dorfjunker“ haben sich darauf erhalten; und sind, selbst in ihrer Neuheit, nur wenigemal aufgeführet worden. Es beruhet sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündiget, oder in welchem er seine besten Werke

verfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es tut, dünket man sich berechtiget, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt, etwas Schlechters zu finden, sobald man nicht das nämliche findet. 5
Destouches hatte in seinem „Verheirateten Philosophen“, in seinem „Ruhmredigen“, in seinem „Verschwender“ Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu seiner eigentümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige 10
Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urteil änderten? Ich 15
will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molièrischen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren, als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrenteils von 20
der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schulwitz, sein Masuren sind daher frostiger als lächerlich. Aber demohngeachtet, — und nur dieses wollte ich sagen, — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch 25
nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten. 30

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt „Die neue Agnese“.

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. „Wie glücklich, o wie glücklich machst du 35
mich, Bernard!“ rief sie einst in der Entzückung, und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragte das liebe einfältige Mädchen: „Aber Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht?“ Die Mutter merkte sich verraten, faßte sich aber geschwind. „Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir 40
kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese.“ Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen;

Mama bekömmt Verdacht; Mama beschleicht das glückliche Paar; und da bekömmt Mama von dem Töchterchen ebenso schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mama gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. „Nun, was denn, liebe Mama?" sagt endlich das ruhige Mädchen. „Sie haben sich den h. Bernard gewählt; und ich, ich mir den h. Hilar. Warum nicht?" — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sahe nichts Anstößiges darin, als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis; und der h. Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette „Isabelle und Gertrude, oder die vermeinten Sylphen", welche die Grundlage zur „Neuen Agnese" ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld; und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einfälle verstreuet, die zum Teil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin, anstatt des Vaters, beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zustatten; und ob sich, bei diesen Naturgaben, in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielet: so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die „Semiramis" des Hrn. von Voltaire aufgeführet.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine „Zaïre" und „Alzire", seinen „Brutus" und „Cäsar" geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen

Stücken weit überträfen. „Von uns Franzosen", sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgehet, lernen können. Von uns", sagt er, „hätten sie lernen können, 5 wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können" — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Auslän- 10 der, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten ver- 15 achtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne; daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführet würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget 20 hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den 25 Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater, ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, ver- 30 fertigte er seine „Semiramis". Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszu- 35 kommen: das alles war in der Tat für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es 40 schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vorderhand, so gut gespielet, als es sich ohngefähr spielen

ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen;
5 die Akteurs machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so außerordentlichen Stückes, war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris; für die, wie gesagt, „Semiramis" in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen
10 bleibet man noch häufig bei der alten Mode, und will lieber aller Illusion, als dem Vorrechte entsagen, den Zaïren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Eilftes Stück.

Den 5. Junius 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte,
15 rechtfertiget sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnet, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten," sagt der Herr von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube und daß die Erscheinung der Toten, in den Augen einer erleuchteten Nation,
20 nicht anders als kindisch sein könne." „Wie?" versetzt er dagegen; „das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiliget, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?"
25 Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer, als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu über-
30 zeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums, gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu tun.
35 Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgeführet finden, so wäre es unbillig, ihm nach

unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdenn nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist daß wir itzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt itzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffieret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzet und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage

mit Vergnügen über die Gespenster spotten, und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Ge-
5 brauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat
10 er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im „Hamlet" richten sich die
15 Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so
20 dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum
25 Popanze gut, Kinder damit zu erschrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts tut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters,
30 der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündiget, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire
35 jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen
40 Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich kein rechtes

Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, störet die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen, und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: „Himmel! ich sterbe!" und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Junius 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der

verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine
5 Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um
10 verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen
15 kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man unrecht tut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen,
20 als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die „Semiramis" des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so viel zugute tut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lastertaten zu strafen, außerordent-
25 liche Wege wähle: so würde „Semiramis" in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen
30 in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführet worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu sein. Die
35 Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.

40 Den siebenten Abend (Donnerstags, den 30. April) ward „Der verheiratete Philosoph", vom Destouches, gespielet.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und

Tag sechsunddreißigmal aufgeführet ward. Die deutsche Übersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin übersetzten sämtlichen Werken des Destouches; sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agieren machen; und doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgendeinem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären, als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielet Madame Löwen die launigte Celiante als eine Meisterin, und Herr Ackermann den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist zu bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1. Mai) war „Das Kaffeehaus, oder Die Schottländerin" des Hrn. von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel „Douglas" bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der „Kaffeeschenke" des Goldoni etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frélon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent, den er Frélon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Fréron, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg und finden in dem Frélon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frélons so gut, wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Literatur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch, noch außer ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman, unstreitig itzt ihr bester komischer Dichter, hat die „Schottländerin", unter dem Titel des
5 „Englischen Kaufmanns" übersetzt und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause
10 wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohltäterin der jungen verlassenen Schöne, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton
15 ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frélon stehet, den er Spatter nennet. Freeport vor-
20 nehmlich hat eine weitere Sphäre von Tätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso eifrig an, als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung tut, tut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringet.
25 Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man „Die eifersüchtige Ehefrau" auf dem Ackermannischen Theater
30 ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urteilen können. „Der englische Kaufmann" hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Ähnlichkeit mit
35 andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute Tat verliere dadurch alles Verdienst usw.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet;
40 indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die

Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen; so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wycherley würden uns, ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses, unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weitem so verworren nicht, als ihre Komödien, und verschiedene haben, ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Übersetzung von der „Schottländerin", die in dem ersten Teile der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte, Frélon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frélons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) sollte „Cenie" gespielet werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außerstand gesetzet, zu agieren; und man mußte sich so gut zu helfen suchen, als möglich. Man wiederholte „Die neue Agnese" und gab das Singspiel „Die Gouvernante".

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward „Der poetische Dorfjunker", vom Destouches, aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Übersetzung fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die „Deutsche Schaubühne" des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt

einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft Ihr
5 Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?" — Die Übersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Fr. Professorin die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall ebenso glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen
10 geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich demohngeachtet aufmutzen hören. In der Szene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Made-
15 moiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin gehalten." „O pfui!" erwidert Henriette; „wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wissen." „Aber man kann ja", fällt ihr Masuren ein, „beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, sein." „Nein," sagt Henriette;
20 „ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Worts „Virtuosin" gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das tat. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu sein, und ward über den vermeinten Stich böse.
25 Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette, in der Person einer dummen Agnese, sagt, hätte die Frau Professorin immer, ohne Maulspitzen, nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort Virtuosin anstößig; Wunder ist deutscher; zudem gibt es unter unsern
30 Schönen fünfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte „Die stumme Schönheit", von Schlegeln.

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopen-
35 hagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführet zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer, als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche
40 Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich

gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Molière, nach seinem Tode, in Verse bringen mußte; und noch itzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger, oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie itzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kömmt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei würde also dieses sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätrisch, noch schlumpicht sein; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

> Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
> Nun! — dreh dich um! — das ist ja gut, und sitzt galant.
> Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?

In dieser Musterung der Fr. Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Äußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!"
Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts, als zurück; ihn zurückhalten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vorteile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke.

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

Geh doch einmal herum! — Gut! hieher! — Neige dich!
Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige, einen dummen Knicks machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein, und wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.

Den eilften Abend (Mittewochs, den 6. Mai) ward „Miß Sara Sampson" aufgeführet.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Nietnagel nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen

nicht anstehen; so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünket und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außer- 5 ordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern 10 des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld 15 auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die „Sara" seiner Nation bekannt gemacht[1]), einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben. 20

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, 25 so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist 30 ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man tut dem menschlichen Herze unrecht," sagt auch Marmontel, „man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, 35 des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und

[1]) Journal Étranger, Décembre 1761.

ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu-
5 grunde gerichtet, und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist; so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann
10 ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Tränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte, tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen:
15 was fehlet diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? Findet sich denn nicht dieses
20 Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzet?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von
25 ihren Diderots und Marmontels, noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern
30 umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Ver-
35 such, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er „Das Gemälde der Dürftigkeit" nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen „Sara"
40 aussetzet, ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer

ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut." 5

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7. Mai) ward „Der Spieler", vom Regnard, aufgeführet.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Rivière du Frény, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen 10 der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und itzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so 15 müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich, bloß zu unserm Besten, der Materialien, von denen er voraussahe, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden Spieler, wenn er 20 gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die Tat eingestehen und dem armen Du Frény einen Teil der damit erworbnen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward „Der verheiratete Philosoph" wiederholet; und den Beschluß machte 25 „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter".

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stückes heißt Cerou; er studierte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden 30 „Die kokette Mutter", vom Quinault, und „Der Advokat Patelin" aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komi- 35 sches darin, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kömmt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine thea- 40 tralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist.

„Die kokette Mutter“ ist auch kein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten „Die veruneinigten Verliebten“ können bewenden lassen.

„Der Advokat Patelin“ ist eigentlich ein altes Possenspiel
5 aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringet und nicht auf bloßen Einfällen beruhet. Brueys gab
10 ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführet wird. Hr. Ekhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings „Freigeist“ vorgestellt.

15 Man kennt ihn hier unter dem Titel des „Beschämten Freigeistes“, weil man ihn von dem Trauerspiele des Hrn. von Brawe, das eben diese Aufschrift führet, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und
20 allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrtum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem
25 Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Bock den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast ver-
30 kennet, und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Hrn. Pfeffels: „Der Schatz“.

Dieser Dichter hat sich, außer diesem kleinen Stücke, noch
35 durch ein anders, „Der Eremit“, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den „Schatz“ hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedem
40 schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studiertes Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem „Eremiten“, welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der

allzu lustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gähnen übergehen.

Funfzehntes Stück.

Den 19. Junius 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittewochs, den 13. Mai) ward die „Zaïre" des Herrn von Voltaire aufgeführt. 5

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte", sagt der Hr. von Voltaire, „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die 10 Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches 15 Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts, vorgestellet worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein 20 stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks, durch nichts als ihre schönen Augen, erhöhet; ein Herz, um das Zärtlichkeit und 25 Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilet, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächet; wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe 30 es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaïre diktiert: sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist „Romeo und Juliet", vom 35 Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in

unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire
5 verstehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten
10 Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem
15 Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber sagt[1]), Voltaire
20 habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir
25 sehen ihn die rasche Tat eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie ver-
30 meiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum
35 an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Übersetzung von Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen.

---

[1]) From English Plays, Zara's French author fir'd,
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil' noch öftrer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

Doch wieder zur „Zaïre". Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne; und drei Jahr darauf ward sie ins Englische übersetzt, und auch in London auf dem Theater in Drury = Lane gespielt. Der Übersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Falkener, davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltairens Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste lieset, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison[1]) unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das Übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen, und Kleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Übersetzer der „Zaïre" ist der erste, der es gewagt hat, die

[1]) Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt: weise; aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: „Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt."

Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den
5 Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Hrn. von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre
10 Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie notwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch
15 glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Übersetzung der „Zaïre" von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Hr. von Voltaire die Über-
20 setzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben, als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter
25 allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare und Jonson und Dryden und Lee und Otway und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also Besonders? Hätte er aber auch wirklich das
30 Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet: so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England ebenso viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht tun.
35 Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene, noch nach der Übersetzung der „Zaïre", gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen
40 nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel gibt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Junius 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Besessene; und das übrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet. Als er daher seine Übersetzung der „Zaïre“ aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaïre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urteilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl und Stimme und Figur und Anstand; sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellet, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Theophilus Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zaïre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge reizende Mademoiselle Gaussin ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Orosman hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles was uns dabei befremden sollte,“ sagt der Hr. von Voltaire, „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts Besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen

den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfodern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?"

Ins Italienische hat der Graf Gozzi die „Zaïre" übersetzt; sehr genau und sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen, als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosman erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was tut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosman noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen[1]).

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernet! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosman gesagt „verehret und gerochen"; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehrern Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch

---

[1]) Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte del sangue di sì cara donna.
Voi — voi — dov'è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto — Oimè, dov'è quel ferro?
L'acuta punta — —
Tenebre, e notte
Si fanno intorno — —
Perchè non posso — —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — più non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern 5 die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen: aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses warum weiß ich kein darum. Sollten wohl die Orosmansspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, 10 warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die „Zaïre" einen schärfern Kunstrichter gefunden, als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses 15 Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere[1]), in der die Bekehrung der Zaïre das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe sieget und die christliche 20 Zaïre mit aller der Pracht in ihr Vaterland schicket, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den 25 kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik geschlossen wissen möchte. Duims Tadel 30 ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Personen, sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Szene im dritten 35 Akte nicht entgangen. „Orosman", sagt er, „kömmt, Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimet sich das 40 wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren,

---

[1]) Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaïre deutlicher erkläret hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Szene des dritten Akts ist ebenso abgeschmackt: Orosman kömmt wieder zu Zaïren; Zaïre geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab, und Orosman, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosman hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen, und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeiget sich Orosman in aller seiner Großmut, willig und geneigt, Zaïren zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimnis davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaïre auf ihrer Unschuld bestehet, wider die er so offenbar Beweise zu haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit, und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles was Rémond de Sainte-Albine in seinem „Schauspieler"[1] hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26. Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14. Mai) ward der „Sidney", vom Gresset, aufgeführet.

---

[1] Le Comédien, Partie II, Chap. X. p. 209.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er 5 geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die Tat begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung 10 gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheinet es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachteilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurück- 15 hält und das Geständnis, falsch philosophiert zu haben, uns abgewinnet. Wir werden daher dem Dumont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht des- 20 selben dem Tode nicht näher ist, als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer usw.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn 25 gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu tun, was der Dichter hätte tun sollen. Wenn ich schon, wider seine 30 Vorschrift, nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden, und wieder auf ihn zurückkommen. Es sei uns immer 35 angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sidney 40 bestehet, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt,

und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt. Welcher fortreißende Ton der Überzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Affichard, unter dem
5 Titel: „Ist er von Familie?" Man errät gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu tun ist. Ein junger wohlerzogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter
10 hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders, aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirat nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu
15 dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der Tat ist er von ebenso guter Geburt, als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusöhnen. Die Aussöhnung ge-
20 lingt und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender, als komisch ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht
25 hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irreführen. Und dieser tut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern, als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr zum Vorteile des Stücks
30 und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15. Mai) ward „Das Gespenst mit der Trommel" gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen
35 des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, we-
40 nigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie

nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennet!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung; 5 in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Übersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellet. 10

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward „Der verheiratete Philosoph", vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard „Demokrit" war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielet wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren; daß es, zu der Zeit des Demokrits, keinen König hatte usw. Aber er hat das alles itzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen

Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Kleanthis ist ungemein komisch, aber un-
5 natürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und La Thorillière diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen, aber da sie durch die Überlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so
10 kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten, zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu; voller boshafter
15 Schnurren; und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zur Auflösung des Knoten ebenso schicklich als unentbehrlich ist[1]).

Achtzehntes Stück.

Den 30. Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 20. Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux „Die falschen Vertraulich-
20 keiten" aufgeführt.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763, in einem Alter von zweiundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich
25 auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch „Die falschen Vertraulichkeiten", die 1736 zuerst, ohne besonderen Beifall, gespielet, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden, und desto größern
30 erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde und öfters allzugesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung
35 der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber, als ein wahrer Kallipides seiner Kunst, weiß

[1]) Histoire du Théâtre Français. T. XIV. p. 164.

er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnifizenz des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage, geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen, und war ganz weiß, anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch „Die falschen Vertraulichkeiten" haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf", sagt man. Was tut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt": — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen." Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon", morgen im „Falken", übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten", wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Timon" ist nicht der im „Falken"; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders, als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat, vor einigen Jahren, seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik, mit ebenso vieler Laune als Gründlichkeit, verteidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, 5 die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekins zu werden. Itzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den 10 Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Außer dem Harlekin kömmt in den „Falschen Vertraulichkeiten" noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrige 15 führet. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy ein paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21. Mai) 20 ward die „Zelmire" des Herrn Du Belloy aufgeführet.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der „Belagerung von Calais"! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches 25 Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Taten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf 30 Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren 35 Barbaren! Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? 40 sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen

einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater sein?) durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank," ruft nicht bloß der Wucherer Albinus, „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu tun haben!"

—— —— —— —— Eu!
Rem poteris servare tuam! ——

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung stehet. Aber,

—— haec animos aerugo et cura peculî
Cum semel imbuerit ——

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur „Zelmire"?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt „Titus"; und „Zelmire" war sein zweites. „Titus" fand keinen Beifall, und ward nur ein einzigesmal gespielt. Aber „Zelmire" fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und

die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Ein französischer Kunstrichter[1]) nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu
5 erklären: „Uns wäre", sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen
10 soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Itztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß „Zaïre", „Alzire", „Mahomet" doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind
15 erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken, zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäi-
20 schen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen. Und was den „Mahomet" anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals
25 von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es
30 seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers heraus gehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und
35 geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus

---

[1]) Journal Encyclopédique. Juillet 1762.

seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähn- 5 lich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schick- lichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der 10 wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirk- 15 lich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätiget wird, oder von 20 solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne 25 Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus 30 berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die „Zelmire" des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer 35 Zufälle sei, die in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können 40 schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden, als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes

entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemütsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er
5 an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welch geringfügige Ursachen gibt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polydor, wenn er aus der Schlacht
10 kömmt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polydor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht, anstatt den Rücken zuwendete: so würde sie ihn erkennen, und die folgende
15 Szene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Szene fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polydor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein
20 Wort zugerufen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polydor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehret, gründen müssen. Mit dem Billett des Azor hat es die nämliche Bewandtnis: brachte es
25 der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvet, und das Stück hatte ein Ende."

Die Übersetzung der „Zelmire" ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören
30 wollen, als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen
35 dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei
40 oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet,

diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wäßrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? 5 Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der 10 Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen kadensierten Wortfügung, uns an Besoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der ge- 15 sellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Übersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. 20 Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und 25 zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als 30 den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen. 35 Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, 40 ist von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion unumgänglich nötig. Hr. Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und

schon das muß ein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übet, als in jungen. Dieses zeuget von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern,
5 die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22. Mai)
10 ward „Cenie" aufgeführet.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung thea-
15 tralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe", läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches
20 eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese
25 verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Méricourt eine ansehnliche Verbindung, nebst dem vierten Teile seines Vermögens,
30 zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Méricourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?" sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen
35 Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur

geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Teil des andern; das eine ist ihm ganz das andere: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären; ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.“ Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn, mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst; dieses Recht; dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln. 5 10 15 20

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöset worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Zeremoniells; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennet, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!“ Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!“ ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede. 25 30 35

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen. 40

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununter-
5 brochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerzieret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen
10 könnte.

Herr Ekhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge, wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des
15 Stücks vom Méricourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen, uns auf einmal zu
20 zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Méricourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro! —

Den vierundzwanzigsten Abend (Montags, den 25. Mai) ward die „Amalia" des Herrn Weiße aufgeführet.

25 „Amalia" wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Bock den Manley,
30 oder die verkleidete Amalia, mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes
35 Ansehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn kroquierte Pinselstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu
40 vertreiben wohl raten möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal

in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame 5 Freemann ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Han- 10 del mehr als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind; obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine der- 15 gleichen Szene zu bearbeiten. Ich würde mich, vor der einen Klippe zu wenig Erfahrung zu zeigen, ebenso sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja wenn ich mir auch einer mehr als Crébillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiß ich 20 doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, 25 sie ihm gänzlich abspenstig zu machen, und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu tun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber 30 doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von 35 seiten der Amalia dabei abgesehen haben; anstatt daß man itzt nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter tun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der „Amalia" folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix, „Der Finanzpachter". Es besteht ungefähr aus ein Dutzend 40 Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen

Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt, als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die „Zelmire" des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Julius 1767.

5 Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward „Die Mütterschule" des Nivelle de la Chaussée aufgeführet.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn 10 die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet, ohne alle Welt und Erfahrung läßt: und wie geht es damit? Wie man leicht er- 15 raten kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet; sie verliebt sich in den ersten in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule gibt es eine Menge 20 ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem Abende hintereinander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist 25 von fünf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Junius) ward die „Nanine" des Herrn von Voltaire gespielt.

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? 30 Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere, als nichts- 35 bedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. Hierunter gehöret des Plautus Miles gloriosus. Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann. Plautus nannte 40 sein Stück bloß Gloriosus; sowie er ein anderes Truculentus

überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Taten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein der tapferste, 5 sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero[1]) verführt; aber hier hätte ihm 10 Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

> ALAZON Graece huic nomen est Comoediae
> Id nos latine GLORIOSUM dicimus — —

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, 15 daß eben das Stück des Plautus gemeinet sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann ebensowohl auf den Thraso des Terenz gezielet haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon ein- 20 mal geäußert zu haben. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht; und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Cha- 25 raktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kömmt aus den schönen Titeln. 30 Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es 35 einer einmal, und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahr später lebet; und daß die Sprache 40

[1]) De Officiis, Lib. I. Cap. 38.

für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel „Nanine“ nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: „Nanine, oder das besiegte Vorurteil“. Und
5 warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechselung schwerer, als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheinet der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein.
10 In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte „Das besiegte Vorurteil“; und auf dem andern „Der Mann ohne Vorurteil“. Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz,
15 die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren, und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die „Pamela“ des Boissy und des de la
20 Chaussée sind auch ziemlich kahle Stücke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

„Nanine“ gehört unter die rührenden Lustspiele. Es hat aber auch sehr viel lächerliche Szenen, und nur insofern, als die lächerlichen Szenen mit den rührenden abwechseln, will Vol-
25 taire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich.
30 Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher,“ sagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält und jeder An-
35 verwandte bei der nämlichen Szene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von
40 ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Tränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: ‚O Gott, laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern

dafür nehmen!' Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Ärmel und fragte: ‚Madame, auch die Schwiegersöhne?' Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter heraus laufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer", sagt er an einem andern Orte, „läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkans lachen. Hektor lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Tränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses, ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: ‚Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen!' Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erkläret? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine „Cenie", noch kein „Hausvater" vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2. Junius) ward der „Advokat Patelin" wiederholt, und mit der „Kranken Frau" des Herrn Gellert beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich

Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an
5 Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Torheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen
10 an eine allzu flache Manier gewöhnet. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer *eine* Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und
15 deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer
20 Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das
25 Armselige ihrer Torheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

„Ich weiß gar nicht," sagte eine von meinen Bekanntinnen, „was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und
30 ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Andrienne so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Andrienne! Kann sie nicht hinschicken, und ausnehmen lassen, und machen lassen? Der Mann
35 wird ja wohl bezahlen; und er muß ja wohl."

„Ganz gewiß!" sagte eine andere. „Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Andrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Andrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Aktrice hier dem guten
40 Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benedictine, Respectueuse" — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — „dafür sagen! Mich in einer Andrienne zu denken; das allein

könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?"

„Und ich", sagte eine dritte (es war die gelehrteste), „finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt" — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 3. Junius) ward nach der „Melanide" des de la Chaussée „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann" gespielet.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel, in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug; oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; „Der Mann nach der Uhr" oder „Der ordentliche Mann" sagen ziemlich das nämliche; außer daß das erste ohngefähr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Junius) ward der „Graf von Essex", vom Thomas Corneille, aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt, als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenède die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß," schreibt Corneille, „daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er

war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählet hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt, und nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe: so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenède ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Übel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Tränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübnis noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimnis zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm, zur Zeit der Huld, mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben, bei einem etwanigen Unglücke, als ein Zeichen senden würde, er

sich ihrer völligen Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden 5 des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimnis entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene Ungerechtigkeit einsahe, daß 10 sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: ‚Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr!' Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzeneien; 15 sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab." 20

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den „Essex" auf eine sonderbare Weise kritisiert. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß „Essex" ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben 25 nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem „Essex" auf dieses sein Streitroß und 30 tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Taten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glücke für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. „Itzt", sagt er, „kennen wir die 35 Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; itzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzet werden".

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat

ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. „Es wäre also lächerlich," sagt er, „wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben."
5 Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war," sagt Hume, „fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mit-
10 leiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; itzt war sie
15 fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrschein-
20 licherweise tat diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangnen
25 genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."
30 Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals ge-
35 sehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem Anscheine des Ernstes, des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Kö-
40 nigin eine Venus, eine Diane, und ich weiß nicht was, war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist

hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

Ebensowenig hat er den Charakter des Essex verstellet oder verfälschet. „Essex", sagt Voltaire, „war der Held gar nicht, zu 5 dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges getan." Aber wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich 10 jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich 15 vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobhan, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. „Es ist nicht erlaubt," sagt er, „eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen, und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten, so unwürdig zu mißhandeln." Aber hier kömmt es ja gar nicht 20 darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn 25 freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?" Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus 30 dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, 35 daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Über 40 eine hat sich Walpole[1]) schon lustig gemacht. Wenn nämlich

[1]) Le Château d'Otrante, Préf. p. XIV.

Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er tat zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn tun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebensowenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz 5 der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles getan, was ihm als Dichter zu tun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn 10 vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit 15 einem Worte, schikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Schikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer, als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst 20 sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Schikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie 25 den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! 30 Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth 35 achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter: Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann sein. Aber warum habt Ihr 40 den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt?

Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete
5 Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben, als seinen eignen Augen?" —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des
10 Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras", könnte er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener, unter glücklichern Umständen, für die Königin vielleicht getan hätte, hat meiner getan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zu-
15 gesteht; wollt Ihr meiner Königin nicht ebensoviel glauben, als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der Tat weder so groß, noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam
20 genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz: die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt
25 sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin
30 ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. „Essex" ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrige als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem
35 Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schafott zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Übersetzung ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das
40 Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler," setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in

einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzet werden."

Er bestätiget dieses allgemeine Urteil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind und deren man sich vielleicht, bei einer wiederholten Vorstellung, mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich teile die vorzüglichsten also hier mit; in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfesten zu beurteilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat."

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

„Mich dünket, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und tun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmet ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich und jede Gesinnung plan und natürlich sein: das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig: so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen: sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr, als mich selbst:

sagt die Königin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden: so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so
5 verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betriege,
10 daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß ebensowenig, woran er mit der Ver-
15 schwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu
20 untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierig hätte ergreifen müssen. Sie erwidert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

25 „Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24. Julius 1767.

„Essex selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu
30 Boden schlagen; und er tut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln: so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser
35 Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen, bloßer Eigensinn. Er soll mich um

Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten; das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist."

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schafott führet, wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht, auch ohne alle Hilfe der Poesie, Eindruck; ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem ihrigen hinzutun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim „Essex" können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte, als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben: je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also

nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Ekhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit, und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend; herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde, als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen; wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltner sein, als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen; aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau, als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin, oder diese unter jener leiden sollte: so, glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas

von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer 5 Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre 10 gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltner beurteilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit 15 einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln. 20

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht: und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, 25 wenn man unter zwei Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin, mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät, auszudrücken vermöchte, oder die, welche die eifersüchtige Liebhaberin, mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten 30 Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust, angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen 35 Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders, als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere 40 Miene gibt, als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung

auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weiset es, daß sie nachgebender
5 ist als er; sie muß also auch gleich von Anfange nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft tun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sie gleich Essex das könig-
10 lichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fort-
15 reißen läßt. Jener scheint sich zu erheben; dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen
20 Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28. Julius 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 10. Juni)
25 ward das Lustspiel der Madame Gottsched, „Die Hausfranzösin, oder die Mamsell“ aufgeführet.

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744, unter Gottschedischer Geburtshilfe, Deutschland im fünften Bande der „Schaubühne“ beschenkt ward. Man sagt, es sei, zur
30 Zeit seiner Neuheit, hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde; und es erhielt den, den es verdienet: gar keinen. „Das Testament“, von ebenderselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber „Die Hausfranzösin“ ist ganz und gar nichts. Noch weniger als
35 nichts: denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch obendarein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. — —

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags den 11. Junius) ward die „Semiramis" des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsahe, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem „Polyeukt" und „Mithridat" den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin, hier in Hamburg, in Leipzig, und anderwärts aufgeführet wurden; sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines „Kritischen Musikus"[1]) umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien," sagt er, „die zu einem Schauspiele verfertiget werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazugehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abteilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stückes beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen teils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, teils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß."

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den ‚Polyeukt' gegen den ‚Brutus', oder auch

[1]) Stück 67.

die ‚Alzire' gegen den ‚Mithridat': so wird man gleich sehen, daß sich keinesweges einerlei Musik dazu schicket. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Sym-
5 phonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmut, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen: so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele ‚Cato',
10 ‚Brutus', ‚Mithridat'. ‚Alzire' aber und ‚Zaïre' erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen."

„Ebenso müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei,
15 fließend und zuweilen auch scherzhaft sein; insbesondere aber sich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Zum Exempel die Komödien ‚Der Falke' und ‚Die beider-
20 seitige Unbeständigkeit' würden ganz andere Symphonien erfordern als ‚Der verlorne Sohn'. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum ‚Geizigen' oder zum ‚Kranken in der Einbildung' sehr wohl schicken möchten, zum ‚Unentschlüssigen' oder zum ‚Zerstreuten' schicken. Jene müssen schon lu-
25 stiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher und ernsthafter."

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen.
30 Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im
35 ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der
40 Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden usw., indes besorget werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu

machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endiget, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" — —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten bestehet, so ist eine Veränderung derselben sehr nötig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Notwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumenten muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urteilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzugut, wenn man in zwei aufeinanderfolgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Übelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei. Die mehresten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je

häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien
zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns
versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein
großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in
5 dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der
Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der
schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt
und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese
Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie
10 sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also
hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter
den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung
ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am
deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfterer hören, wir
15 werden sie miteinander öfterer vergleichen und durch die Bemerkung
dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das
Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch
erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange
20 der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher
nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern
Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer
bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen, und
Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über
25 alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks „Olint
und Sophronia" hatte Herr Hertel eigne Symphonien verfertiget;
und bei der zweiten Aufführung der „Semiramis" wurden
dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigstes Stück.

Den 31. Julius 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des
30 Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen;
— denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist,
desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann
nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte
Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen,
35 und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber,
als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeinet;
— sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister damit gehabt,
und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich, zur Erreichung
derselben, bedienen wollen.

40 Die Anfangssymphonie bestehet aus drei Sätzen. Der erste

Satz ist ein Largo, nebst den Violinen, mit Hoboen und Flöten; der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft; manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuten, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Teil daran; und der zweite Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und konzertierenden Fagotten, beschäftiget sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis nahet sich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge spüren muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter ist Allegretto, und die Instrumente sind wie in dem ersten, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte miteinander einige besondere kleinere Sätze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz; dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende beziehet. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheinet Herr Agricola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines Geschmacks sein. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verraten; und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben, und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angibt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Akten ist aus dem Vorteile des Dichters hergenommen; und er wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik ergibt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwei aufeinanderfolgenden Akten herrschen, einander ganz entgegen wären, so würden notwendig auch die beiden Sätze von ebenso widriger Beschaffenheit sein müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele, ohne unangenehme Gewaltsamkeit bringen kann; er tut das nach und nach, gemach und gemach; er steiget die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse,

entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung
zu tun. Aber kann dieses auch der Musikus? Es sei, daß er
es in einem Stücke, von der erforderlichen Länge, ebensowohl
tun könne; aber in zwei besondern, voneinander gänzlich ab-
5 gesetzten Stücken muß der Sprung, z. E. aus dem Ruhigen
in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame,
notwendig sehr merklich sein, und alle das Beleidigende haben,
was in der Natur jeder plötzliche Übergang aus einem Äußer-
sten in das andere, aus der Finsternis in das Licht, aus
10 der Kälte in die Hitze zu haben pflegt. Itzt zerschmelzen
wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie?
warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele
ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles
das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewiß-
15 heit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge
unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im
Traume; und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr
abmattend als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den
Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir
20 nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum
wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die
plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch an-
genehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen
Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der
25 Vereinigung mit der Poesie ziehet; ja vielleicht der allergrößte.
Denn es ist bei weitem nicht so notwendig, die allgemeinen
unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude,
durch Worte auf einen gewissen einzeln Gegenstand der Freude
einzuschränken, weil auch jene dunkeln schwanken Empfin-
30 dungen noch immer sehr angenehm sind; als notwendig es
ist, abstechende, widersprechende Empfindungen durch deut-
liche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden,
um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben,
in welchem man nicht allein Mannigfaltiges, sondern auch
35 Übereinstimmung des Mannigfaltigen bemerke. Nun aber
würde, bei dem doppelten Satze zwischen den Akten eines
Schauspiels, diese Verbindung erst hintennach kommen; wir
würden es erst hintennach erfahren, warum wir aus einer
Leidenschaft in eine ganz entgegengesetzte überspringen müssen:
40 und das ist für die Musik so gut, als erführen wir es gar nicht.
Der Sprung hat einmal seine üble Wirkung getan, und er
hat uns darum nicht weniger beleidiget, weil wir nun einsehen,
daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber

nicht, daß sonach alle Symphonien verwerflich sein müßten, weil alle aus mehrern Sätzen bestehen, die voneinander unterschieden sind, und deren jeder etwas anders ausdrückt als der andere. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas Verschiednes; oder vielmehr, sie drücken das nämliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiednen Sätzen verschiedne, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß ebendieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiednen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlichen Würde erhebet. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiednen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten ebenso verschiednen zu werfen; kann viel Kunst, ohne Nutzen, verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der „Semiramis“ zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat; Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind; ein Andante mesto, bloß mit gedämpften Violinen und Bratsche.

In dem zweiten Akt spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauffolgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G-dur mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, druckt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

In dem dritten Akte erscheint das Gespenst. Ich habe, bei Gelegenheit der ersten Vorstellung, bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus dem E-moll, mit der nämlichen Instrumentenbesetzung des Vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen; in einem Larghetto aus dem A-moll, mit gedämpften Violinen und Bratsche und einer konzertierenden Hoboe.

Endlich folget auch auf den fünften Akt nur ein einziger Satz, ein Adagio, aus dem E-dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessene und ins Erhabene gezogene Betrübnis, mit einiger Rücksicht, wie mich deucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde ebenso würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Hrn. Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat als ich.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreiunddreißigsten Abend (Freitags, den 12. Junius) ward die „Nanine" wiederholt, und den Beschluß machte „Der Bauer mit der Erbschaft", aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Ware für den Platz und macht daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kömmt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt 5 seine Liese zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie, alles ist richtig, aber der hinkende Bote kömmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden, hat Bankerott gemacht, Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekömmt den Korb, Grete 10 bleibt sitzen, und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. 15 Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt allem eine ganz eigene Würze. Die Übersetzung ist von Krügern, der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen ge- 20 wußt hat. Es ist nur schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt werden. Einige müßten notwendig in der Vorstellung berichtiget und ergänzt werden. Z. E. folgende, gleich in der ersten Szene.

Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, 25 ik hev niks, as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med dienen fief Schillink kleen Geld? wat wist du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die. 30

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. För düssen Jungen, de mie mienen Bündel op dee Reise hed in unse Dörp dragen hed, un ik bün ganß licht und sacht hergahn.

Lise. Büst du to Foote hergahn? 35

Jürge. Ja. Wielt't veel kummoder is.

Lise. Da hest du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat. Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richdig. 40

Lise. Un du verdeihst fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik met ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von Ihrem Stande! Und wo bleibt die
5 Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nich an, jy dörft't man seggen. Maake Fro, smiet ehm noch een Schillink hen; by uns regnet man so.

Wie ist das? Jürge ist zu Fuße gegangen, weil es kom-
10 moder ist? Er fodert fünf Schillinge, und seine Frau gibt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinschmeißen? warum tut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich
15 aus dem Hanse finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der Kutsche: und darauf geht sein „Wielt't veel kummoder is". Aber die Kutsche ging vielleicht bei seinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abstieg, ließ er sich bis zu seinem Hause das Bündel nachtragen. Dafür gibt er
20 dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark gibt ihm nicht die Frau, sondern das hat er für die Kutsche bezahlen müssen, und er erzählt ihr nur, wie geschwind er mit dem Kutscher darüber fertig geworden[1]).

Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29. Junius)
25 ward „Der Zerstreute" des Regnard aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch „Träumer". Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir
30 wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte

---

[1]) *Blaise.* Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodème?

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baillé un écu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?

Blaise. Oui, par manière de recréation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami. etc.

zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen „Zerstreuten“ im Jahre 1679 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist; für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyère völlig entworfen. Er hatte nichts zu tun, als die vornehmsten Züge teils in Handlung zu bringen, teils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück; und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebensowenig ausgelacht zu werden, als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien ebensowenig bessern als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und

denkt nur das nicht, was er, seinen itzigen sinnlichen Eindrücken zufolge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Tätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts tätig. Aber so gut sie dort
5 sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

10 Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander.
15 Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Schikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig
20 in Erwägung gezogen. „Molière", sagt er z. E., „macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Molière beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht." Nicht doch; der Misanthrop wird nicht ver-
25 ächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie
30 wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein; nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

35 Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit,

das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der „Geizige" des Molière nie einen Geizigen, der „Spieler" des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumet, daß das Lachen diese Toren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Torheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzenei; und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers, als das Lächerliche. —

„Das Rätsel oder Was den Damen am meisten gefällt", ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Märchen geschrieben hätten, so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern Ce qui plaît aux dames gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches unter dem Titel La fée Urgèle, von den italienischen Komödianten zu Paris, im Dezember 1765 aufgeführet ward. Herr Löwen scheinet nicht sowohl dieses Stück, als die Erzählung des Voltaire selbst vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurteilung einer Bildsäule mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden; wenn die primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, daß dieses oder jenes Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen geraten: so ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die den Herrn Löwen wegen der Einrichtung seines Stücks in Anspruch nehmen wollte. Mache aus einem Hexenmärchen etwas Wahrscheinlichers, wer da kann! Herr Löwen selbst gibt sein Rätsel für nichts anders, als für eine kleine Plaisanterie, die auf dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und Tanz und Gesang konkurrieren zu dieser Absicht; und es wäre bloßer Eigensinn, an keinem Belieben zu finden. Die

Laune des Pedrillo ist zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Waffenträger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der irrenden Ritterschaft einsieht, sich nicht so recht in eine Fabel passen will,
5 die sich auf die Wirklichkeit der Zauberei gründet und ritterliche Abenteuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Plaisanterie; und Plaisanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 1. Julius)
10 ward, in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, die „Rodogune" des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen „Cinna" und „Cid" setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in
15 diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses
20 großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nikanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte als Kriegsgefangner
25 einige Zeit an dem Hofe ihres Königes Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedienet hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund
30 anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt,
35 hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und foderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam
40 es zwischen ihm und Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehret war, ward von seiner Gemahlin Kleopatra aus Haß gegen die Rodogune

umgebracht; obschon Kleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heirat, sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählet hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleukus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoß; es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemütsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen „Tryphon", einen „Antiochus", einen „Demetrius", einen „Seleukus" daraus zu machen, als es ihm, eine „Rodogune" daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubet. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht „Rodogune", sondern „Kleopatra" heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Aegypten gleichen Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten, als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich", sagt er, „dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger teil hat, und weit episodischer ist, als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eines seiner Trauerspiele „Die Trachinerinnen" genannt, welches man itziger Zeit schwerlich anders, als den „sterbenden Herkules" nennen würde." Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein, gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er „Die Trachinerinnen" überschrieb, würde haben „Dejanira" nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt

richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Kleopatra kennet, weiß auch, daß Syrien nicht Ägypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen
5 geführt haben: wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst den Namen Kleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der deutsche Übersetzer tat daher sehr wohl, daß er sich über diese
10 kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

Kleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, er-
15 schießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Ehe-
20 weib zu einer ebenso wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellet zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte.
25 Demetrius muß nicht leben, weil er für Kleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert
30 sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnfehlbar sich für den zuerst beleidigten Teil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sahe in der Kleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürch-
35 ten; und von dem Augenblicke an, er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an, alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben: die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der

Sohn, die Beleidigerin fertiger, als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher, oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere; und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung, oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts: für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizet das Genie; und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Faden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden; das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiednen Farben entstehet denn eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheinet; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urteile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurteilung weiter nichts, als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt; der Witz Verwicklung.

Kleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Kleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen, bloß des Herrschens wegen, gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Kleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten verübet, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättiget haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für

Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzet und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze das Zepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet: das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Kleopatra selbst von sich sagen läßt; die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters, als Lasters, rühmet; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse, gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden, sind indes bei keinem Dichter häufiger, als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte, und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen; aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächet sich Kleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte, oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Kleopatra

nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächet zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächet. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher
5 ist, als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Kleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig; und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen
10 die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. Solange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine
15 Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachteile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er
20 nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid; und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennet, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobet in einem Feuer fort;
25 nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erwecket hat, nie aufhöret, die nämliche Beleidigung zu sein, und immer wächset, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spat oder früh, immer mit gleichem Grimme, vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Kleo-
30 patra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter stehet, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit, lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung
35 verdienet. Aber ihr tückischer Groll; ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten stehet, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bei dem geringsten Funken von Edelmute, vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch
40 andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumutet: machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen

Kleopatra nichts übrig, als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset, und die erste Stelle im Tollhause verdienet.

Aber nicht genug, daß Kleopatra sich an Rodogunen rächet: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise tun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählet gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Kleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächet sein wollen; muß an der Mutter der Prinzen gerächet sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrige! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu tun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen:

wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für
5 den Teufel von Mama, und ebensoviel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheinet; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die
10 Prinzessin tot, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen
15 beide die Mutter tot, und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere tot schlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie tun sollen: und das ist
20 eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegen-
25 teil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu
30 verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind; weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht", sagt er, „dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit
35 der Poesie so weit erstrecket, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des Folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte.
40 Doch", fährt er fort, „mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufige Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern,

und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die „Elektra" des Sophokles mit der „Elektra" des Euripides, und sehe, ob sie mehr miteinander gemein haben, als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern 5 Wege, durch ihm eigentümliche Mittel gelanget, so daß wenigstens eine davon notwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die „Iphigenia in Taurika", die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie gibt, und die doch sehr darnach 10 aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die „Helena" des Euri- 15 pides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung, als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung, gänzlich erdichtet sind, und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so 20 jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die itzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kind- 25 heit gewesen wären. Was geht das dem Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber 30 die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verifizieren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer 35 und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich

um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert[1]). Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats, als der Dichtkunst verstanden: so läßt sich den Folge-
5 rungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich, von seiten des Nutzens, ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und tun,
10 was er wollte: aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen
15 sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das Geringste wahrscheinlicher? Sie
20 sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten, einen schöpfrischen Geist beweise.

25 Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche Tat kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts, als das bloße Faktum, und dieses ist ebenso gräßlich als außer-
30 ordentlich. Es gibt höchstens drei Szenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Szenen. — Was tut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere
35 Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Mög-
40 lichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen;

[1]) Diogenes Laërtius, Lib. I. § 59.

wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir 5 überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die 10 unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu be- 15 gehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde: so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so 20 wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgnen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln verstehet. 25

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeinet, welches er 30 auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid bestehet, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge 35 genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Freveltaten nehmen zu müssen vermeinet. Kaum hat er also in der Geschichte eine Kleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, 40 um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu tun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens ebenso befremdend

sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er denn in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häckſel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Szenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnisvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine „Rodogune“, nun länger als hundert Jahr, als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters, von ganz Frankreich und gelegentlich mit von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1646 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studierte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die „Rodogune“ gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfange des itzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien, ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landesleute des sechzehnten Säculi voll, und der fand an der „Rodogune“ gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens, (denn, weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlaßnen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Kommentar über die Werke ihres Großvaters usw.) aber gleichwohl erklärte er die „Rodogune“ für ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges

Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen; und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr bei der nächsten Wiederholung der „Rodogune". Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen; und ich mit ihnen. Itzt nur noch ein Wort von der Übersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführet worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt lieget; in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen, und ist voller starken, glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können, als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel des Herrn Favart, „Soliman der Zweite", ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführet.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätiget, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Reichs, sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen sein, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne, als eine französische, einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze

angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen, ausgeführet und mit der Eleganz und Anmut geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung sein, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig, als eine Erzählung des La Fontaine oder Grécourt: aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schoße der Wollüste gähnet, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes, wieder gespannet und gereizet wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinierteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage der leidende: der Lecker hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken; bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schmachtendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Kolorit, blühende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführerischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheinet ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei, wie mit der Türe ins Haus: Grâces au ciel, voici une figure humaine! — (Eine Schmeichelei, die nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutscher Fürst, dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper, zu hören bekommen, und mit der unter zehnen neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangskompliment, so das übrige — Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un Turc: vous avez même quelque chose d'un Français — En vérité ces Turcs sont plaisants — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un Français.

— Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit 5 ihr ebenso glücklich sein will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennet, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige 10 Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältnis zwischen Ursache und 15 Wirkung, durch ein Exempel erläutern wollen. Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speziellere dabei zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor," sagt er, „die Torheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Ansehen und 20 Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwei Extrema der Herrschaft und Abhängigkeit." Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Vorsatz während der Ausarbeitung vergessen haben; fast nichts zielet dahin ab; man sieht nicht den geringsten 25 Versuch einiger Gewaltsamkeit von seiten des Sultans; er ist gleich bei den ersten Insolenzen, die ihm die galante Französin sagt, der zurückhaltendste, nachgebendste, gefälligste, folgsamste, untertänigste Mann, la meilleure pâte de mari, als kaum in Frankreich zu finden sein würde. Also nur gerade heraus; entweder es 30 liegt gar keine Moral in dieser Erzählung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich, oben bei dem Charakter des Sultans, gewiesen: der Käfer, wenn er alle Blumen durchschwärmt hat, bleibt endlich auf dem Miste liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist 35 es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht; und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das tat Favart, und sehr glücklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen 40 Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe zu abstrahieren haben, so werden ihnen die geringsten

Veränderungen, die dieser gelitten und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisieret hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Dramas machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehenbleiben. Aber ich muß vorher das Urteil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben[1]). Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. „Soliman der Zweite", sagen sie, „war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen teurer wäre als dieses Solimans; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte: aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war, nach der Geschichte, eine verschlagene, ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wütete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte: und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen", fragen sie, „wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Hrn. Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert[2]), daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen, als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen allerlei Faktum sich aus ganz

[1]) Journal Encyclop., Janvier 1762.
[2]) Oben S. 113.

verschiednen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis bestehet, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem 5 Seraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt: das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich 10 werden können, so steht es freilich bei dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will; ob die, welche die Historie bestätiget, oder eine andere, sowie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere 15 als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählet, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehret unsere Kenntnis, oder scheinet sie wenigstens zu ver- 20 mehren und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir 25 den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheinet uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde 30 Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte gibt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von seiten der innern Wahrscheinlichkeit, oder von 35 seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen; nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines

Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus[1]); was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit bald aus Stolz, bald mit bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?" O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen, als er, beweiset bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommne Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehret: wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind, als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schaffet, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

---

[1]) Pindarus, Olymp. II. str. 5. v. 10.

Übereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich itzt stärker, itzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz 5 auf Weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt; ihre 10 weiche Gelehrigkeit hat nichts Anzügliches, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben und, wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Atem erhalten sein": so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Den- 15 kungsart einmal gibt, so kömmt der Despot nicht mehr in Betrachtung; er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu genießen; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe sein, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt: „Soliman war ein zu großer 20 Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Seraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen." Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beides: Kleinig- 25 keiten als Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen ließen; er hätte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire 30 wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst genießet, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier sein? Ich muß lachen über den guten Sultan, 35 und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte: was wird denn Roxelane, nach diesem kritischen Augenblicke, für ihn noch behalten? Wird er es, acht Tage nach ihrer Krönung, noch der Mühe wert halten, ihr dieses 40 Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehelichten Sultane weiter nichts sieht, als ihre

zuversichtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: „Beim Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!"

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns
5 diesen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es gibt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch, eben darum, keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Unterrichtende; es
10 wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Soliman zu tun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die
15 Absicht. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befrie-
20 digen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen
25 leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Teilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu
30 unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und
35 unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit
40 in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten zu begehren.

Was ist nun von diesem allen in dem Charakter des

Solimans, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: Nichts. Aber von manchen ist gerade das Gegenteil darin; ein paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille eigentlich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtiget zu sein glaubte, seiner rechtschaffnen und so schönen als gefälligen Gattin überdrüssig zu sein, weil sie eine Elmire und keine Roxelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler sind, so haben die angeführten französischen Kunstrichter recht, daß sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheinet ihnen sogar dabei noch mehr gesündiget zu haben, als jener. „Die Wahrscheinlichkeit,“ sagen sie, „auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankömmt, ist in einem dramatischen Stücke unumgänglich nötig; und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzet. Der große Soliman spielet eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der unumschränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können; nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Überlegung darüber kömmt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan, wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allem seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können; wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupftuche ist hart, und der mit der weggeworfenen Tabakspfeife ganz unerträglich.“

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der

erstere bei diesem feiner, als bei jenem. Denn beim Favart gibt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheinet es der Delia lieber zu gönnen, als sich selbst; sie scheinet es zu verschmähen: das ist Beleidigung. Beim Marmontel hin-
5 gegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben und gibt es der Delia in seinem Namen; sie beuget damit einer Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene: der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Ge-
10 sinnungen so schlecht errät oder nicht besser erraten will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Überladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wenn er die
15 Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dieser Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, daß seine Roxelane noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Mutwillen treibet, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen.
20 Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben[1]) kommen; und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

25 Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Geschmack durch Hunger immer gieriger zu machen, und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter
30 Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie scheinet die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben, als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahingebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe
35 ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt und ihm eine Erklärung tut, die zwar ein wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele, bis in ihre geheimste Triebfedern, erforscht;
40 es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich

---

[1]) S. 151.

kennen. Ich liebe dich, Soliman; ich muß dich wohl lieben! Nimm all deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, tue nichts, als was dich dein Gesetz zu tun berechtiget. Es gibt Vorurteile, denen 5 man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröten darf; sieh hier in Roxelanen — nichts, als deine untertänige Sklavin[1])." So sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kokette verschwindet, und ein liebes, ebenso vernünftiges als drollichtes Mädchen steht vor uns; 10 Soliman höret auf, uns verächtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, 15 sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmut wieder auf einmal verlieren, was sie durch 20 mutwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen: doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besondern 25 Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt 30 zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der Aesopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat,

---

[1]) Sultan, j'ai pénétré ton âme;
J'en ai démêlé les ressorts.
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connaître:
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.
Tu me soupçonnerais d'injuste vanité.
Va, ne fais rien que ta loi n'autorise;
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un Amant, qui n'ait point à rougir:
Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgeründetes Ganze ausmacht, geschiehet oder nicht;
5 der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit un-
10 serm Herzen zu tun, dieses mag befriediget werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen
15 und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewähret; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere
20 Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel gibt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie
25 müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch
30 immer für eine Närrin und ihn für nichts Bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauen-
35 zimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten; unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtenteils verloren gehe, und
40 daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns ebenso

rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns aber, von seiten dieser, mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat oder uns wenigstens damit betriegen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebet, mutwilligen Torheiten den Anstrich heiterer Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betriegerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffieret. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Solimans und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein urteilte, so blieb ihm nichts zu tun übrig, als was er tat. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist, als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr, als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufriedengestellet wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber, ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane gibt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona würden betrachtet haben; so gewiß, ohne sie, der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello, und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette gewesen wäre, von der wir vorausgesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan Pimpinello dem Zweiten noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und

wir müssen uns wundern, daß sie, demohngeachtet, so manchem Dichter nicht beigefallen und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

5 Zum Exempel, „Die Matrone von Ephesus". Man kennt dieses beißende Märchen, und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte man, 10 daß es ein ebenso glücklicher Stoff auch für das Theater sein müsse. Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die 15 Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und häßlich. Wir finden hier die Überredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedienet, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es 20 mit seinem Schmerze wirklich ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie tut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau getan haben; selbst ihren Einfall, 25 den lebendigen Liebhaber vermittelst des toten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermutung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein 30 Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollte. Aber in dem Drama findet diese Vermutung nicht statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei 35 der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der Tat, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne 40 uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus imperator fuisset, debuit patrisfamiliae corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheinet sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger

Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen, und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends, den 4. Julius) wurden „Nanine" und der „Advokat Patelin" wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Julius) ward die „Merope" des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der „Merope" des Maffei; vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du Châtelet. Denn schon im Jenner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurteile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Pater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung, jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen; oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhiget sein mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen, welche erst im Jahre 1743 erfolgte. Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. „Merope" fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zurzeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig freigelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine

Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdiget werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheinet, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber
5 Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders; das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und rufte und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen
10 lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitele Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht
15 hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllet uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzeln Wesens, sondern der all-
20 gemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich
25 war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und
30 den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister
35 in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzücket. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Türsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß
40 sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person

zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten, dem besten Murmeltiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben ebenso begierig ist?), so wohl scheinet sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karessen werden könne, so machte es sich dieses Vergnügen öftrer, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervorkam. Von Voltairen bis zu Marmontel und von Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesichte muß darunter gewesen sein! Der Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthaftern von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht; sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Übelstand lieber abgeschafft, als durch zehn „Meropen" ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltairens „Merope" durch die „Merope" des Maffei veranlasset worden ist. Aber veranlasset sagt wohl zu wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel, Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine oder doch sicherlich eine ganz andere „Merope" geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Fakta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst fasset diese Fakta in der Zueignungsschrift seines Stückes folgendergestalt zusammen. „Daß, einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzet, dem Kresphont das messenische Gebiete durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphonts Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzugünstig

erwiesen, von den Mächtigern des Staats, mitsamt seinen Söhnen, umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens Aepytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier, sich des väterlichen Reiches wieder bemächtiget, und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächet habe: dieses erzählet Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldete Hyginus, bei dem Aepytus aber den Namen Telephontes führet."

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles, in seiner Dichtkunst, gedenkt eines Kresphontes, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen, zielet ohne Zweifel auf eben dieses Stück[1]), wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerate, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebet, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnet dieses Kresphonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehrern Alten einen „Kresphont" des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeinet haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe:

---

[1]) Dieses vorausgesetzt (wie man es denn wohl sicher voraussetzen kann, weil es bei den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander solche eigene Situationen abzustehlen), würde sich an der angezogenen Stelle des Plutarchs ein Fragment des Euripides finden, welches Josua Barnes nicht mitgenommen hätte und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.

„Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so oft der „Kresphont" des Euripides auf dem Theater des witzigen Athens vorgestellet worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und entzückt worden." — Hübsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irret sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit, aber über dieses verlohnet es der Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles ebenso unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich wie folget. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner „Dichtkunst", durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erreget werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tötet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der Tat sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die Tat entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die Tat wissentlich, mit völliger Kenntnis der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die Tat unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstandes, unternommen und vollzogen wird und der Täter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernet. Die vierte: wenn die unwissend unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letztern den

Vorzug, und da er die Handlung der „Merope" in dem „Kresphont" davon zum Beispiele anführet: so haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung
5 tragischer Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides beieinander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begeben-
10 heit, welche er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begebenheiten vorziehet, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt Dacier, sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles
15 eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt: so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meinet Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne
20 das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z. E. die Ermordung der Klytämnestra durch den Orest der Inhalt des Stückes sein sollte, so zeige sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als
25 eine Begebenheit der erstern, oder der zweiten, oder der dritten, oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht statt: weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse, und
30 durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht: weil sie zu gräßlich sei. Nach der vierten darum nicht: weil Klytämnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klasse übrig.

35 Die dritte! Aber Aristoteles gibt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzeln Fällen, nach Maßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öftrer so: Aristoteles behält bei ihm recht, nicht weil er recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen
40 Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine ebenso schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener in diese zu stoßen: so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen,

an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheinet. Wenn so viel auf die Übereinstimmung der Geschichte ankömmt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem 5 ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytämnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellet werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsätzlich vollzogen: der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte doch nicht geradezu 10 widerspricht. Gut, es sei so: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen, als den zweiten? Denn sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich umbringen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine 15 Rangordnung kann also unter diesen Planen stattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kömmt in einem andern gar nicht in Betracht. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben: so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Er- 20 mordung der Klytämnestra wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter freigestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntnis vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? 25 Dacier sagt selbst: den vierten, denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen erteilet, sind ja die, welche 30 sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätiget hat er ihn vielmehr.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unsern deutschen Übersetzer der 35 Aristotelischen Dichtkunst[1]) hat sie ebensowenig befriediget. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die

[1]) Herrn Curtius, S. 214.

Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse", schließt er, „einer tie-
5 fern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheinet mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheinet.
10 Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen, als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher,
15 daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß
20 er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere ein jedes
25 Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren, und hat oft geirret; aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an
30 welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen, wie Aristoteles, begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr,
35 als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen geraten, gegen einen, der in jener untadel-
40 haft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πράξεως; und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, σύνθεσις πραγμάτων. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die

Teile dieses Ganzen: und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzeln Teile und deren Verbindung beruhet, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nach dem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede für sich und alle zusammen, den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, περιπετείας; der Erkennung, ἀναγνωρισμοῦ; und des Leidens, πάθους. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann; Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μῦθος πεπλεγμένος, von der einfachen, ἁπλῷ, unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger, und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, πάθη, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachteilig als vorteilhaft sind. Indem nun Aristoteles, aus diesem Gesichtspunkte, die verschiednen unter drei Hauptstücke gebrachten Teile der tragischen Handlung, jeden insbesondere betrachtet, und untersuchet, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens sei: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo

man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Teilen: warum soll denn das, was er von diesem Teile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste
5 Vollkommenheit des einen notwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Teils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht
10 ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Teile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf
15 nichts, als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche Tat verübet werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf
20 den andern mehr oder weniger Einfluß, und auch wohl gar keinen, haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende: so ist z. E. der Glückswechsel im „Oedip“, der sich bereits zum Schlusse
25 des vierten Akts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (πάθη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließet. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen, und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch
30 diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten „Iphigenia“ des Euripides, wo Orestes, auch schon in dem vierten Akte, von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung
35 des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der „Merope“ selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch den ersteren haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr
40 auch wider den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht ebensowohl mit dem Untergange der Mutter, als des Tyrannen schließen? Warum sollte es

einem Dichter nicht freistehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den Nach- 5 stellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope, in beiden Fällen, nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständnis veranlasset haben 10 kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die näm- 15 liche Person treffen muß, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit ereignen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursachet werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen 20 beide Teile entweder zusammenfließen, oder der eine den andern notwendig ausschließt. Daß es dergleichen gibt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Kolli- 25 sion kommen und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzet ihn eine solche Kollision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Teil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit sein; jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer 30 andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Teile alle notwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln gibt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel, oder nur die beste Behandlung des Leidens er- 35 laubt: so untersuchet, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der „Merope" 40

ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er ebensowohl gerade das Gegenteil von ihr, und es muß erst untersucht
5 werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber, nach meiner Erklärung, nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzeln Teile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine
10 auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter, als Voltaire, bearbeitet, notwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine
15 Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine." Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen; und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu[1]).

Sie belieben also, anstatt des Pater Tournemine, den
20 Herrn von Voltaire selbst zu substituieren. Denn auch er sucht uns von dem verlornen Stücke des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste
25 Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem coup de théâtre den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe.[2]) Dieses letztere ist nun gänz-
30 lich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder, wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sei; geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.
35 Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste

[1]) Lettres familières.

[2]) Aristote, dans sa Poétique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Mérope et de son fils était le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théâtre la préférence sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Mérope, n'arrivât pas assez-tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son temps, et dont il nous reste très peu de fragments, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide etc. Lettre à Mr. Maffei.

Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen: Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen, oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, untereinander ab und tue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführet; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles fand ähnliche Beispiele in der „Iphigenia", wo die Schwester den Bruder, und in der „Helle", wo der Sohn die Mutter erkennet, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermutet, auch die „Helle" ein Werk dieses Dichters gewesen: so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt; und obschon in der „Iphigenia" die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt, und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte, und sie also völlig in der Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten von allen tragischen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen, oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem „Kresphontes" übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Ökonomie des Stückes[1]). Aus dem einzigen, bei dem Polybius, welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheinet zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem messenischen Staate

[1]) Dasjenige, welches Dacier anführet (Poëtique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23.), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, stehet bei dem Plutarch in der Abhandlung: „Wie man seine Feinde nützen solle".

noch nicht wieder hergestellet gewesen; und aus ein Paar andern
sollte man fast schließen, daß die Ermordung des Kresphontes
und seiner zwei ältern Söhne entweder einen Teil der Hand-
lung selbst ausgemacht habe oder doch nur kurz vorherge-
5 gangen sei; welches beides sich mit der Erkennung des jüngern
Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und
seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammenreimet. Die
größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn
diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der
10 vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück „Kresphontes"
heißen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn
aber hieß nach einigen Aepytus und nach andern Telephontes;
vielleicht, daß jenes der rechte und dieses der angenommene
Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und
15 vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der
Vater muß längst tot sein, wenn sich der Sohn des väterlichen
Reiches wieder bemächtiget. Hat man jemals gehört, daß ein
Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht
darin vorkömmt? Corneille und Dacier haben sich geschwind
20 über diese Schwierigkeit hinwegzusetzen gewußt, indem sie an-
genommen, daß der Sohn gleichfalls Kresphont geheißen[1]); aber
mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indes mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat,
mit der sich Maffei schmeichelte: so können wir den Plan des
25 Kresphontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nämlich
bei dem Hyginus, in der hundertundvierundachtzigsten Fabel,
gefunden zu haben.[2]) Denn er hält die Fabeln des Hyginus
überhaupt größtenteils für nichts, als für die Argumente alter
Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius ge-
30 wesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in

[1]) Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poét. d'Arist. Une Mère, qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte etc.

[2]) — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altro non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovviemmi, che al primo gettar gli occhi, ch'io feci già in quell' Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole, che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è pero questa di Tragici Argomenti, che se fosse stata nota a' Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell' Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che da gli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar tal volta dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le avean ridotta.

diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rat ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiße hat den Stoff zu seinem „Thyest“ aus dieser Grube ge- 5 holt; und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengesetzt zu sein; 10 es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Kompilation gemacht, scheinet selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben; indem er an verschie- 15 denen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte, ausdrücklich von der alten echtern Tradition absondert. So erzählt er z. E. die Fabel von der Ino und die Fabel von der Antiopa, zuerst nach dieser und darauf in einem besondern Abschnitte nach der 20 Behandlung des Euripides.

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundertundvierundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem „Kresphont“ desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang 25 und die Verwickelung eines Trauerspieles hat; so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, dessen Plan der alten Simplizität weit näher käme, als alle neuere Meropen. Man urteile selbst: die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, 30 ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er, nebst seinen beiden ältesten Söhnen, das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte 35 sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes

heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr
5 fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste
10 zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, daß Telephontes aus Aeto-
15 lien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur
20 rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Freveltat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewähret und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen
25 Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opfertier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches[1]).

---

[1]) In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten ineinander geflossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fangt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe (Johannis Schefferi, Hamburgi 1674), befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier, bei mir, die 184. Fabel mit den Worten: quam Licoterses excepit, aus sein muß. Das übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehöret, welches mir das Wahrscheinlichste ist, zu der 137., so daß, beides miteinander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137. oder zu der 184. machen wollen, folgendermaßen zusammenlesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit, als eine unnötige Wiederholung, mitsamt dem darauffolgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, wegfallen müßte.

Merope.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Poly-

Auch hatten, schon in dem sechzehnten Jahrhunderte, zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen, „Kresphont" und „Merope", aus dieser Fabel des Hyginus genommen und waren sonach, wie Maffei meinet, in die Fußtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Überzeugung ohngeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen und den verlornen „Kresphont" in seiner „Merope" wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern. und mit Ausschließung aller andern Liebe, durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheiratung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntnis seines Standes und seiner Bestimmung, erzogen sein: denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in

---

phontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

welche ihr abwesender Gegenstand geraten kann, gereizet und angestrenget wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden,
5 weil er sich selbst dafür ausgibt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn ziehet: denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

10 Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regieret bereits funfzehn Jahre, und doch fühlet er sich auf dem Throne noch nicht befestiget genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königes zugetan und rechnet auf den
15 letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen,
20 wozu ihn seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfsten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts getan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber verteidiget; sein Ansehen
25 verrät so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten; und der König begnadiget ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie
30 einem alten Diener, namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze einer Mutter
35 ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermutung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring
40 bestärket, den man bei dem Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Aegisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne

einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit sein würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kömmt der König dazu, und der Jüngling wird befreiet. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie siehet, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphiert. Nun ist Aegisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kömmt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen und den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Aegisth erwacht und fliehet, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilet in den Tempel, dränget sich durch das Volk, und — das übrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussahe, desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die „Merope“ des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Oedipode:

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714, das ganze Karneval hindurch, fast kein anderes Stück gespielt als „Merope“; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder

sehen; und selbst die Opernbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt; und in sechzehn Jahren (von 1714—1730) sind mehr als dreißig Ausgaben, in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London
5 davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt; und man hatte vor, sie mit allen diesen Übersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich
10 auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Übersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eignen „Merope“ vorsetzte, umständlich angibt.

15 Der Ton, sagt er, sei in der italienischen „Merope“ viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen Parterrs viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese
20 Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein. Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten
25 für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zu Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will ebenso groß, als liebens-
30 würdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Hrn. von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei ebensoviel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dieses de la
35 Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire, oder sei wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und
40 hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben; am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibet Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweifet

Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimütiger, und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe. 5

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Mut und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrige auf der Liebe einer Mutter beruhe und das zärtlichste Interesse aus der reinsten 10 Tugend entspringe. Er beklage es, so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwicklung darbieten, von den unstudierten wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. 15 Das Pariser Parterr hat unstreitig sehr unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will[1]; wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung 20 seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt, zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person, verbunden hat. Es hat sehr unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Aben- 25 teuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, demohngeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraussieht, daß er der Held des Stückes werden müsse[2]; wenn es beleidiget wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, 30 da doch kein Fähndrich in des Königs Armee sei, der nicht de belles nippes besitze. Das Pariser Parterr, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen unrecht: aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei unrecht zu geben scheinen 35 wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken recht gibt, wo sie sich schämen müßten, recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger sein

[1]) Je n'ai pu me servir, comme Mr. Maffei, d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.

[2]) Je n'oserais hazarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.

kann, als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das
5 Interesse aufs höchste gestiegen und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftiget ist: dieses nestorische, aber am unrechten Orte nestorische Geschwätz kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivierten Völkern entschuldiget werden; hier muß der Ge-
10 schmack überall der nämliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eigenen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht ebensowohl dabei gähnet und darüber unwillig wird, als der Franzose. „Sie haben", sagt Voltaire zu dem Marquis, „in Ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des
15 Virgils:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur foetus — — —

übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen wollte, so würde man mich damit in die
20 Epopee verweisen. Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen; ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held und nirgends der Dichter sprechen soll, und meinet, daß bei kritischen Vorfällen, in Ratsversammlungen, bei einer hef-
25 tigen Leidenschaft, bei einer dringenden Gefahr kein König, kein Minister poetische Vergleichungen zu machen pflege." Aber verlangt denn dieses Publikum etwas Unrechtes, meinet es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das
30 anders richtet, verdient diesen Namen nicht: und muß Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publico machen wollen, weil er nicht Freimütigkeit genug hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehrern Stellen luxuriere und seinen eignen Kopf durch die Tapete stecke?
35 Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbrauchet worden. Bei dem Virgil vermehret es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem
40 Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild sein soll, triumphieret, und müßte nach der Gesinnung des Polyphonts mehr Hohn als Mitleid

erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheuet sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt, als einem einzeln Dichter aus ihnen zur Last zu legen, und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe, als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sei, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen. „Wie hätte ich es wagen dürfen," fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis fort, „bloße Nebenpersonen so oft miteinander sprechen zu lassen, als Sie getan haben? Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Szenen zwischen den Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Palaste; aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Palaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Geschmacke eines Volks richten, welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat und also äußerst verwöhnt ist." Was heißt dieses anders, als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Szenen. Aber es sei fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzose; ich weiß zu leben; ich werde niemanden etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten, langweiligen, unnützen Szenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht; weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davonkommen könnte; aber leider ist meine Nation so weit, so weit, daß ich noch viel weiter sein muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden, als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr übersieht" — Weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen; denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Höflichkeit wird Persiflage (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der Persiflage dummer Stolz.

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Teil der Fehler, welche Voltaire als Eigentümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheinet, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu
5 legen, daß, sage ich, diese, und noch mehrere, und noch größere, sich in der „Merope" des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse, in allen verschiednen Stilen der berühmtesten Dichter seines Landes: doch diese Neigung und diese Leichtig-
10 keit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfodert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenväter und Diplomen vergraben und schrieb
15 wider die Pfaffe und Basnagen, als er, auf gesellschaftliche Veranlassung, seine „Merope" vor die Hand nahm, und sie in weniger als zwei Monaten zustande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen, in so kurzer Zeit, ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf
20 gewesen sein; oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indes ein Gelehrter von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter, als
25 glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeugt von mehr Phantasie, als Gefühl; der Litterator und der Versifikateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der
30 Dichter.

Als Versifikateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner Personen uner-
35 träglich sind und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. E. zwar sehr schicklich, daß Aegisth seinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibet, denn auf diesen Umständen beruhet seine Verteidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß ge-
40 worfen zu haben bekennet, alle, selbst die allerkleinsten Phänomena malet, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser

begleiten, wie er hineinschießt, mit welchem Geräusche er das Wasser zerteilet, das hoch in die Luft spritzet, und wie sich die Flut wieder über ihn zuschließt[1]): das würde man auch nicht einmal einem kalten geschwätzigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter stehet und sein Leben zu verteidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau sein könnte.

Als Literator hat er zu viel Achtung für die Simplizität der alten griechischen Sitten und für das Kostüm bezeigt, mit welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostüme näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopee ein gesprächiger freundlicher Alte; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Salbader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen: so würde uns der Literator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen und seinem Werke getreulich einzuflechten[2]). Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllet, so sind es andere.

Demohngeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo

[1]) Atto I. Sc. III.
— — — — — — — — In core
Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezzo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai; piombò, e gran tonfo
S'udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

[2]) Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti quà e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.

man wünschen dürfte, daß sich der Literator weniger vergessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sei, ihren eignen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen
5 ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

Con così strani avvenimenti uom' forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks
10 in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu einer Zeit
15 brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleichbleibet und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich
20 weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Überhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre
25 Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte „Bühne“ und „erdichten“ sind der Sache schon nachteilig
30 und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

35 Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urteile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel Kleines und
40 Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude des Harlekins, zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte,“ schließt er, „das Werk

des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kömmt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde haben aushalten können; und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen 5 die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er konnte leichter einen Übersetzer bezahlen, als sein Stück verbessern."

So wie es selten Komplimente gibt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle 10 hat in vielen Stücken wider den Maffei recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügte, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und gehet mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälsch- 15 ungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er tut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei Platz machen soll, Voltairen selbst. 20 Voltaire scheinet dieses auch zum Teil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig, in der Antwort an Lindellen den Maffei in allen Stücken zu verteidigen, in welchen er sich zugleich mitverteidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück; die 25 Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Hr. von Voltaire hätte mitteilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigentümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu stellen, ihm zu zeigen, 30 warum die französische „Merope" ebensowenig in Italien, als die italienische in Frankreich gefallen könne? —

Dreiundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben könnten. 35

Lindern, vors erste, ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. E., Aegisth, wenn ihn Merope nunmehr

erstechen wolle, rufe aus: „O mein alter Vater!“ und die Königin werde durch dieses Wort „alter Vater“ so gerühret, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermutung komme, Aegisth könne wohl ihr Sohn sein. „Ist das nicht“, setzt er höhnisch hinzu, „eine sehr gegründete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat. Maffei“, fährt er fort, „hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der ersten Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Aegisth rief da: ‚Ach, Polydor, mein Vater!‘ Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Aegisth ihr Sohn sei; und das Stück wäre ausgewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft, aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen.“ Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Aegisth den Polydor seinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt bloß bei dem Namen Polydor, der den Aegisth gewarnet habe, ja keinen Fuß in das messenische Gebiete zu setzen. Sie gibt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fodert bloß nähere Erklärung, und ehe sie diese erhalten kann, kömmt der König dazu. Der König läßt den Aegisth wieder losbinden, und da er die Tat, weswegen Aegisth eingebracht worden, billiget und rühmet und sie als eine wahre Heldentat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß notwendig bei ihr mehr gelten, als ein bloßer Name. Sie bereuet es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe;

> Che dubitar? misera, ed io da un nome
> Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
> Altri aver non potesse —

und die folgenden Äußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewisseste Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nötig halte. Laßt es den Aegisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor

heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope, ohne alle Widerrede, das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubet, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Übereinstimmung eines Namens schließen könnte. Freilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Aegisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung gründe, so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund, zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt; und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidiget finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kömmt, sondern dieses, daß sie zum zweitenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Übergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist, als mit den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweiset, das kann sein; wir wollen es umso viel lieber glauben, je mehr uns die Überraschung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die nämliche Übereilung auf die nämliche Weise verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; ebendieselbe Überraschung wiederholt, hört auf, Überraschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidiget, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß, als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsätzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Akt“, sagt er, „fängt mit einer kalten und unnötigen Szene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf

begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen Aegisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch
5 wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kömmt zum zweitenmale, mit einer Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, verrät die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen
10 Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann." Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle[1]). Aegisth trifft die Vertraute an und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. Die
15 Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäfte rufe sie itzt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn, zu bleiben,
20 aber nicht zu schlafen; und Aegisth, welcher seinem Versprechen nach bleibet, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht siehet, wo er die Nacht sonst werde zubringen können als hier[2]). — Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope,"
25 sagt er, „nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen." Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes", antwortet der Alte, „ist dieser Dienst selbst; ist dieses, daß ich

[1]) Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise, sondern auch der Hr. von Voltaire selbst: la confidente de Mérope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le temps à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieser Übereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner miteinander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte.

[2]) Atto IV. Sc. II.
Egi. Mà di tanto furor, di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —
Ism. Il tutto
Scoprirti io non ricuso; mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove.
Egi. Io volontieri
T'attendo quanto vuoi. *Ism.* Mà non partire
E non far sì, ch' io quà ritorni indarno.
Egi. Mia fè dò in pegno; e dove gir dovrei? —

dich vergnügt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen, aber das stehet weder in deiner; noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren; daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde usw.[1]). Heißt das: erleichtere du mir diese Last? gib du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt? — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei Maffei schließe, daß Aegisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat, als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen.“ Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen?

---

[1]) Atto IV. Sc. VII.

Mer. Ma quale, ô mio fedel, qual potrò io
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?
Pol. Il mio stesso servir fu premio: ed ora
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro
Sol mi saria ciò, ch' altri dar non puote;
Che scemato mi fosse il grave incarco
De gli anni, che mi stà su'l capo, e à terra
Il curva, e prime sì, che parmi un monte. —

Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Aegisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen
5 könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Aegisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht
10 hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Euriklès und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist: so mußte sie der Alte freilich mitnehmen; und der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, daß
15 er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel dachte. Wenn Aegisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens
20 hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner
25 Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert.
30 Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sahe? —

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können: aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie
35 in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein, als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Szenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine
40 Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die

muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen; wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnet, sie als Regeln vorzutragen oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht[1]). Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein besonderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben: so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1. Die Szene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist, gleich anfangs, die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hédelin verlangen zu können glaubte. Die Szene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze

[1]) Dieses war zum Teil schon das Urteil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen," sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, „beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großenteils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldiget wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten getan haben, anstatt der Worte ‚der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause' unter das Verzeichnis seiner Personen zu setzen: ‚der Schauplatz ist auf dem Theater'. Oder, im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführet hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu Gefallen an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu tun hat."

Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung und wollte, daß eine
5 einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Szene bald in dem Zimmer der
10 Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der
15 nämlichen Szene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern; und ihn vollends in ebenderselben Szene abändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der „Merope“ mag auf einem
20 freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Aegisth mit eigener Hand hinrichten will: was kann man sich armseliger vorstellen, als daß, mitten in der vierten Szene, Eurikles, der den Aegisth
25 wegführet, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hédelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen[1]); besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Aegisth
30 so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Szenen spielen in einem Saale des Palastes: und mit der siebenten erhalten wir auf einmal
35 die offene Aussicht in den Tempel, um einen toten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Türen dieses Tempels öffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und

[1]) On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paraissent et disparaissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventés, et ceux qui les approuvent. Pratique du Théâtre, Liv. II. chap. 6.

dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe: dieser Tempel war Ihro verwitweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Kommunikation hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen; wenigstens den Aegisth, der am Ende der vierten Szene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er, acht Zeilen darauf, seine Tat schon vollbracht haben soll.

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2. Oktober 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner „Merope" vorgehen läßt, an einem Tage geschehen, und sage, wieviel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr moralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getrauet sein kann; besonders wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischer Weise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Aegisth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Aegisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Aegisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es vors erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirat, und bestehet darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll; eben des Tages, an dem er Meropen zum ersten Male seine Hand

angetragen; eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat, und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu miß-
5 handeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihn ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und viel-
10 leicht gibt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nötig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern
15 unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Aegisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schick-
20 sal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahr sonst so bedächtig zu Werke gegangen, diesen Aegisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß ge-
25 heiratet sein, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne,
30 wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Eräugung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Aktes geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischen-
35 akte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfodert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an *einem* Tage tun läßt, kann zwar an *einem* Tage getan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird
40 es an *einem* Tage tun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit

involvieret, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfodert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten verstehet und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der verstehet sich sehr schlecht auf seinen Vorteil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteiget; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Szenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Szenen", sagt Corneille, „ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen usw." Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein, als Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. E., in dem ersten Akte, Polyphont zu der Königin kömmt, und die Königin mit der dritten Szene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer

der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich in der vierten Szene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen
5 müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht: — und Voltaire motiviert es ebenso oft falsch; welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine
10 Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt,
15 ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Eurikles in der dritten Szene des zweiten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln, so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein
20 Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten besten Lügen, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu tun, was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern erteilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht
25 Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei; und so geht er mit einem Venez, Madame ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer
30 andern Kulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt, und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in
35 seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont zitiert die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreiet,

Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

40 und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie,

Vous venez à l'autel entraîner la victime.

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in

dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen, und kömmt noch einmal wieder, und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften 5 Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch, platterdings, gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6. Oktober 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, 10 sie wirklich beobachten. Jenes tun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger 15 beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger 20 aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu tun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch 25 bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neun Malen, siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Be- 30 standteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Hand- 35 lung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intrigen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplizität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, 40

welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmög-
5 lich öfters dieses sei: so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte
10 zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem
15 Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig
20 lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt, bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigsten Teil des Brettes zeigen und schreien: da bohre mir durch! da pflege
25 ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.
30 Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis „Merope" acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in
35 den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in
40 alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können; die größten Verbrechen, unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade, ungestraft zu lassen usw., wenn es einen Tyrannen gibt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt,

wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannei in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen[1]). — Es ist wahr, so gar frostig und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von 5 dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

— Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke 10 machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encor ce crime! — —

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Aegisth sieht einem ebenso verschlagenen als entschlossenen Manne, wie 15 ihn uns der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Aegisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwören? In den Augen des Volks? Unter dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst be- 20 sorgte?[2]) Er hat sich für seine Person alles von dem Aegisth zu

[1]) Atto III. Sc. I.
— — — — — Quando
Saran da poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme più audaci, e generose. A i vizi
Per cui vigor si abbatte, ardir ci toglie
Il freno allargherò. Lunga clemenza
Con pompa di pietà farò, che splenda
Su i delinquenti; a i gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza; ed onde
Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddoplar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond' io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. — — —

[2]) Acte I. Sc. 4.
Si ce fils, tant pleuré, dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père, et cent rois pour aïeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;
Les cris, le désespoir d'une mère éplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.

versehen; Aegisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Aegisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so
5 nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Aegisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten
10 schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope," sagt Lindelle, „wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen und es mit ihren Zähnen zerfleischen[1]). Das
15 heißt, sich wie eine Kannibalin und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz, beißen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im Grunde
20 ebensogut Kannibalin, als die italienische. —

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. Oktober 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Taten, als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte
25 kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über
30 alle Unglückliche erstrecket: ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahinsinkt, und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt

---

[1]) Atto II. Sc. 6.
Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una scure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' denti
Lacerarlo, e sbranarlo — —

höret, wieder aufspringt und tobet und wütet und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen drohet und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnet, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehret, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die Henkerin sein, nicht töten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht ebensosehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze coup de théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Aegisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Überlegung tun muß. Und so scheinet sie es auch bei dem Euripides nicht getan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste das beste, was ihr in die Hände fällt, eilet voller Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Aegisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Übereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Aegisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat

ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will, ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu
5 verwünschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes, an dem Grabmale seines
10 Vaters, mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hilfe zu nehmen — O pfui, Madame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funf-
15 zehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebensowenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt[1]). Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphonts geheiratet; und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so an-
20 genommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Euricles, beim Voltaire, Meropen itzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben[2]), hätten sie auch vor funfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen,
25 daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie

---

[1]) Oben S. 193.

[2]) Acte II. Sc. 1.

— — *Mer.* Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil où son enfance a langui condamnée
Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée.
Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son âme était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
Mer. Ah que me dites-vous?
Eur. De dures vérités
Que m'arrachent mon zèle et vos calamités.
Mer. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!
Eur. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs;
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Egiste. —

sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich etwas Ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner „Merope" zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführet hätte. Die kalten Szenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich, auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meinet, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Aegisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten, und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene und gab sich selbst für den Mörder des Aegisth aus: nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht, oder aus Mißtrauen, oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben[1]) dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußtapfen des Griechen zu tun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Aegisth nicht kennet, daß er von ungefähr nach Messene kommt und per combinazione d'accidenti (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Aegisth gehalten wird, gibt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes

[1]) S. 178.

Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Aegisth selbst, daß er Aegisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte notwendig 5 das Schrecken sein, das ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraus sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser 10 größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick versparet, in welchem es Schrecken zu sein aufhöret. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte, und daß 15 wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder ebensoviel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen ebensoviel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen 20 Betrieger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merket und sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. Oktober 1767.

Es ist wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es 25 nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, soviel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, 30 was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will, über diesen Punkt, den besten französischen Kunst- 35 richter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken", sagt Diderot[1]), „ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans, als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die

[1]) In seiner dramatischen Dichtkunst, hinter dem Hausvater, S. 327 der Übers.

Wirkung der Reden, als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Ohnstreitig! Diese lasse man den Knoten 5 schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, 10 daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Szene verraten 15 würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkeste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers tun kann, als daß man ihm gerade 20 voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen, 25 als sie wollen: soviel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfodert. — Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze 30 Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber, wie steht es alsdenn mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, 35 wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennet. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschwei- 40 gungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie

werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die
5 man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer
10 Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er
15 Licht genug hat und es fühlet, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann."

20 Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth ebensogut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Aegisth sich
25 und den Zuschauern ein Rätsel ist und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Er-
30 wartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für ebenso neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt, in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahieret worden. Sie sind neu, in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer
35 auf das Gegenteil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilektion für dieses Gegenteil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen
40 hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt,

aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kriticis so sehr mißfallen. „Nicht genug,“ sagt Hédelin, „daß er meistenteils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen: er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß, und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weiten kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen.“[1]) Nein: der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre, und daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangnen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebrauchet und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlnerweise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Darzwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab, als

[1]) Prâtique du Théâtre, Liv. III, chap. 1.

möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so
5 ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger
10 eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren? —

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. Oktober 1767.

Mit einem Worte; wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen, oder aus Gemächlichkeit, oder aus beiden Ursachen, seine Arbeit so leicht machte, als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer
15 Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen, und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheinet, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr erteilen wollen, von der sie keinen Begriff
20 haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Ärgernis machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz, und vollkommen verständlich sind. Streichet z. E. vor dem „Jon" den Prolog des Merkurs, vor der „Hekuba" den
25 Prolog des Polydors weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nämlichen Gang, den näm-
30 lichen Zusammenhang? Bekennet sogar, daß die Stücke, nach eurer Art zu denken, desto schöner sein würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen
35 will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Überraschungen geben, und diese Überraschungen würden

noch dazu vorbereitet genug sein: ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? 5 Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen 10 Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen — daß Euripides vielleicht ebensoviel Einsicht, ebensoviel Geschmack könne gehabt haben, als ihr; und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke, dennoch einen so groben Fehler begehen können: so 15 tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sahe es so gut, als wir, daß z. E. sein „Jon" ohne den Prolog bestehen könne; daß er, ohne denselben, ein Stück sei, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte: aber eben an 20 dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Jon der Sohn der Kreusa sei: so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter 25 des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Akte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdenn Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermutung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als 30 sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen sein. Diese Vermutung mußte zur Gewißheit werden; und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, 35 daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise erteilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen; seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll; und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzet hat, so versorge euch 40 eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads „Kreusa", wo euch kein Gott etwas voraus sagt,

wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser, als des Euripides „Ion“: und ich werde euch nie beneiden!

5 Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennet, so sahe er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, daß viele den Stagiriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stüm-
10 per, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich ebenso tragisch dünken dürfen, als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte; und ohne Zweifel, daß
15 die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu ver-
20 dienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung sein, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichtum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreuet. Ich denke, daß er ihr weit
25 mehr schuldig war; er hätte, ohne sie, ebenso spruchreich sein können; aber vielleicht würde er, ohne sie, nicht so tragisch geworden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er
30 prediget. Aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und
35 was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rate ziehen kann! —

Auch Voltaire scheinet es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich
40 anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Überzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Aegisth hinrichten will, der nämliche Aegisth sei, sofort

könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was tut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte 5 Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen „Aegisth" setzen; und so weiter über jede 10 seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht getan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig 15 lächerlich, wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen „Aegisth" gelesen haben, auf die Frage:

— — — Narbas vous est connu?
Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père? 20

antwortet:

Mon père est un vieillard accablé de misère;
Policlète est son nom; mais Egiste, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Aegisth, der 25 nicht Aegisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben; und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die 30 den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Aegisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße: o, mit dem Burschen, 35 schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefeimter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrnen Leser besser ist, auch so, gleich anfangs, zu erfahren, wie der unbekannte Jüngling 40 ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art

sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sei, als ein Prolog im Geschmacke des Euripides! —

Funfzigstes Stück.

Den 20. Oktober 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Aegisth heißt er, als der Sohn des Polydor, und 5 Kresphont, als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichnis den wahren Stand des Aegisth nicht voraus verrate[1]). Das ist, die Italiener sind 10 von den Überraschungen noch größere Liebhaber, als die Franzosen. —

Aber noch immer „Merope“! — Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und 15 schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben ab- 20 geben; anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in 25 einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedauere sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen 30 müßte. Nicht daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Über die „Merope“ indes muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die 35 „Merope“ des Voltaire im Grunde nichts als die „Merope“ des

[1]) Fin ne i nomi de' Personaggi si è levato quell' errore, comunissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge, overo ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto.

Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern eben dieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für eben dieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf eben dieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den Übersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die „Merope" des Euripides nicht bloß wieder hergestellet; er hat eine eigene „Merope" gemacht: denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte von Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst, nach funfzehn Jahren, auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubet; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennet; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeintlichen Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Aegisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Aegisth zum erstenmale erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen, von ihren eignen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er, bloß darum, seinen Tyrannen itzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, tat Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. Anstatt daß, beim Maffei, Polyphont bereits funfzehn Jahre regieret hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß, beim

Maffei, Aegisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für
5 die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt daß beim Maffei Aegisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen usw. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und auf die Ökonomie des Stückes
10 selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Äußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen
15 erklären. Maffei läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern einer Brücke über die Pamise; Aegisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man
20 den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterr ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Aegisth als einem An-
25 hänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei: so ist die Heldentat des Aegisths desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältrern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter.
30 Wenn Aegisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was tut er alsdenn? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß; das ist ganz begreiflich: aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn
35 außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken: aber das Warum gar nicht. Maffeis Aegisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper bei Seite ge-
40 schafft sei, daß sodann nichts seine Tat verraten könne; daß diese sodann, mitsamt dem Körper, in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser

begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen, ins Wasser geworfen werden; es war Voltairen ebenso nötig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Aegisth sich selber zum Besten tut, er bei jenem bloß dem Dichter zu Gefallen tun muß. Denn Voltaire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von seiten des Aegisth, in Gegenwart des Polyphonts, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Szene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Szene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilet werden können. Denn daß Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggeführet wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der sich Aegisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammen gebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegeneinander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilet haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit voll zu machen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile a remplir sans épisodes — — Und nun für diesesmal genug von der „Merope"!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23. Oktober 1767.

Den neunundbreißigsten Abend (Mittewochs, den 8. Julius) wurden „Der verheiratete Philosoph" und „Die neue Agnese" wiederholt[1]).

Chevrier sagt[2]), daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen Jaloux désabusé geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen „Verheirateten Philosophen" haben würden. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre gespielt worden; auch ist keine Übersetzung davon vorhanden. Man dürfte also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sei.

Die Fabel des Campistronschen Stücks ist kurz diese: Ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheiraten. Aber die Frau dieses Bruders denkt besser, oder wenigstens anders, und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedne junge Mannspersonen sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt; der Mann wird eifersüchtig; und williget endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu Gefallen sie die Rolle der Kokette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des „Verheirateten Philosophen" Ähnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier ist eine Stelle aus dem zweiten Akte des Campistronschen Stücks, zwischen Dorante, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois, seinem Sekretär. Diese wird gleich zeigen, was Chevrier gemeinet hat.

Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrüßlich, ärgerlich; alle meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

[1]) S. den 5. und 7. Abend, Seite 62 und 69.
[2]) L'Observateur des Spectacles, T. II. p. 135.

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung. 5

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe sie, und liebe sie so sehr — Verwünschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

Dorante. Bis zur Raserei. 10

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eifersucht heißt, —

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu lassen! In das Geschrei der Narren 15 einzustimmen, die sich über die Ordnung und Zucht unserer ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich stimmte nicht bloß ein; es währte nicht lange, so gab ich den Ton. Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfui, 20 wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken. — 25

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheiratet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor; und ich nahm es. 30 Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie itzt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner, täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, 35 und entbrannte je mehr und mehr; und itzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eifersüchtig! — Daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde 40 sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht ofte genug um mich haben konnte, sehe ich itzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen?

Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand; der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen, und den ihre schönen
5 Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetungswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätze mit der verwünschten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

10 **Dorante.** O, sie treiben ihre unverschämte Kühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest du erst sehen und hören! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt den andern,
15 eine boshafte Spötterei die andere, ein kitzelndes Histörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleien, die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich erwidert, daß — daß mich der Schlag oft rühren möchte! Kannst du glauben, Dubois? ich muß es wohl mit ansehen, daß
20 sie ihr die Hand küssen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht mucksen. Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslassen wollte? Die Kinder
25 auf der Straße würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum Vorscheine kommen usw.

Diese Situation muß es sein, in welcher Chevrier das Ähnliche mit dem „Verheirateten Philosophen" gefunden hat. So wie
30 der Eifersüchtige des Campistron sich schämet, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehedem über diese Schwachheit allzu lustig gemacht hat: so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirat bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand für
35 den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weisen Manne anständig sei. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Scham sie nicht beide in mancherlei ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist, z. E., die, in welcher sich Dorante beim Campistron siehet, wenn er von seiner Frau ver-
40 langt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das eine Sache sei, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nämliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er es selbst dem

Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise, als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, 5 daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sei, als daß er sich zu so einer Torheit, wie das Heiraten, sollte haben verleiten lassen.

Demohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke notwendig das Stück des Campistron vor Augen 10 gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu 15 lassen und ins Spiel zu setzen: so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genennt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind und Schrecken und Mit- 20 leid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Ähnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen. 25

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbänden aus der Königlichen Druckerei zu Paris erschien, meldet uns, in der Vorrede zu dieser Ausgabe, eine besondere, dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nämlich 30 habe sich in England verheiratet und aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimnis früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen; und dieses habe Gelegenheit zu dem „Verheirateten Philosophen“ gegeben. Wenn dieses wahr ist, 35 — und warum sollten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Den 27. Oktober 1767.

Den vierzigsten Abend (Donnerstags, den 9. Julius) ward Schlegels „Triumph der guten Frauen“ aufgeführet. 40

Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Originale. Es war, soviel ich weiß, das letzte komische Werk des Dichters, das seine frühern Geschwister unendlich übertrifft und von der Reife seines Urhebers zeuget. „Der geschäftige
5 Müßiggänger" war der erste jugendliche Versuch und fiel aus, wie alle solche jugendliche Versuche ausfallen. Der Witz verzeihe es denen und räche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines meiß-
10 nischen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle, daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten sein. „Der Geheimnisvolle" ist um vieles besser; ob es gleich der Geheimnisvolle gar nicht geworden ist, den Molière in der Stelle geschildert hat, aus welcher
15 Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben[1]). Molières Geheimnisvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels Geheimnisvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kömmt es auch, daß
20 er so viel Ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte. Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nuancen des nämlichen Charakters, können nichts anders als in einer so kleinen und armseligen, oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden,
25 daß ihre Vorstellungen notwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen, als Lachen. „Der Geheimnisvolle" ist wohl sonst hier aufgeführet worden; man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist mir es sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden habe, als lustig.
30 „Der Triumph der guten Frauen" hingegen hat, wo er noch aufgeführet worden, und so oft er noch aufgeführet worden, überall und jederzeit einen sehr vorzüglichen Beifall erhalten; und daß sich dieser Beifall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden blendenden
35 Vorstellung sei, ist daher klar, weil ihn noch niemand, nach

---

[1]) Misanthrope, Acte II, Sc. 4.
C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère,
Qui vous jette, en passant, un coup d'œil égaré,
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde.
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et, jusqu' au bon jour, il dit tout à l'oreille.

Lesung des Stücks, zurückgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht: und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es lieset. Auch haben es die strengesten Kunstrichter ebensosehr seinen übrigen Lustspielen, als diese überhaupt dem 5 gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien vorgezogen.

„Ich las", sagt einer von ihnen[1]), „den ‚Geschäftigen Müßiggänger': die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen 10 wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht getan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den ‚Triumph der guten Frauen'. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, 15 Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange."

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir 20 sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde, und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander", heißt es, „ist ein französischer Abenteurer, der auf Eroberungen ausgeht, allem Frauenzimmer nachstellt, keinem 25 im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frauen Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bei allem diesen kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbnis der Sitten und Grundsätze scheinet ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deut- 30 scher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß. — Hilaria, des Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kömmt auf den Einfall, ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson und folgt ihm, unter dem 35 Namen Philint, in alle Häuser nach, wo er Avanturen sucht. Philint ist witziger, flatterhafter und unverschämter als Nikander. Das Frauenzimmer ist dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem frechen, aber doch artigen Wesen sich sehen läßt, stehet Nikander da wie verstummt. Dieses gibt Gelegen- 40 heit zu sehr lebhaften Situationen. Die Erfindung ist artig, der

[1]) Briefe, die neueste Literatur betreffend. T. XXI. S. 133.

zweifache Charakter wohl gezeichnet und glücklich in Bewegung gesetzt; aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaitre ist gewiß kein Deutscher."

„Was mir", fährt er fort, „sonst an diesem Lustspiele miß-
5 fällt, ist der Charakter des Agenors. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen, zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu häßlichen Seite. Er tyrannisieret seine unschuldige Christiane auf das unwürdigste und hat recht seine Lust, sie zu quälen. Grämlich, so oft er sich sehen läßt, spöttisch
10 bei den Tränen seiner gekränkten Frau, argwöhnisch bei ihren Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachteile auszulegen, eifersüchtig, hart, unempfindlich, und, wie Sie sich leicht einbilden können, in seiner Frauen Kammermädchen ver-
15 liebt. — Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir ihm eine schleunige Besserung zutrauen könnten. Der Dichter gibt ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines nichtswürdigen Herzens nicht genug entwickeln können. Er tobt, und weder Juliane noch die Leser wissen recht, was er will.
20 Ebensowenig hat der Dichter Raum gehabt, seine Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. Er mußte sich begnügen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu tun, weil die Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen hatte. Kathrine, dieses edelmütige Kammermädchen der Juliane, das Agenor
25 verfolgt hatte, sagt gar recht am Ende des Lustspiels: ‚Die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allemal die aufrichtigsten!' Wenigstens so lange dieses Mädchen im Hause ist, möchte ich nicht für die Aufrichtigkeit stehen."

Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem rich-
30 tigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurteilte.

Ende des ersten Bandes.

Hamburgische Dramaturgie

Zweiter Band

Dreiundfunfzigstes Stück.

Den 3. November 1767.

Den einundvierzigsten Abend (Freitags, den 10. Julius) wurden „Cenie“ und „Der Mann nach der Uhr“ wiederholt[1].

„Cenie“, sagt Chevrier gerade heraus[2], „führet den Namen der Frau von Graffigny, ist aber ein Werk des Abts von
5 Voisenon. Es war anfangs in Versen; weil aber die Frau von Graffigny, der es erst in ihrem vierundfunfzigsten Jahre einfiel, die Schriftstellerin zu spielen, in ihrem Leben keinen Vers gemacht hatte, so ward ‚Cenie‘ in Prosa gebracht. Mais l'auteur, fügt er hinzu, y a laissé 81 vers qui y existent
10 dans leur entier.“ Das ist, ohne Zweifel, von einzeln hin und wieder zerstreuten Zeilen zu verstehen, die den Reim verloren, aber die Silbenzahl beibehalten haben. Doch wenn Chevrier keinen andern Beweis hatte, daß das Stück in Versen gewesen: so ist es sehr erlaubt, daran zu zweifeln. Die französischen
15 Verse kommen überhaupt der Prosa so nahe, daß es Mühe kosten soll, nur in einem etwas gesuchteren Stile zu schreiben, ohne daß sich nicht von selbst ganze Verse zusammenfinden, denen nichts wie der Reim mangelt. Und gerade denjenigen, die gar keine Verse machen, können dergleichen Verse am ersten
20 entwischen; eben weil sie gar kein Ohr für das Metrum haben, und es also ebensowenig zu vermeiden, als zu beobachten verstehen.

Was hat „Cenie“ sonst für Merkmale, daß sie nicht aus der Feder eines Frauenzimmers könne geflossen sein? „Das
25 Frauenzimmer überhaupt“, sagt Rousseau[3], „liebt keine einzige

---

1) S. den 23. und 29. Abend, Seite 140 und 149.
2) Observateur des Spectacles, Tome I. p. 211.
3) à d'Alembert, p. 193.

Kunst, versteht sich auf keine einzige, und an Genie fehlt es ihm ganz und gar. Es kann in kleinen Werken glücklich sein, die nichts als leichten Witz, nichts als Geschmack, nichts als Anmut, höchstens Gründlichkeit und Philosophie verlangen. Es kann sich Wissenschaft, Gelehrsamkeit und alle Talente erwerben, die sich durch Mühe und Arbeit erwerben lassen. Aber jenes himmlische Feuer, welches die Seele erhitzet und entflammet, jenes um sich greifende verzehrende Genie, jene brennende Beredsamkeit, jene erhabene Schwünge, die ihr Entzückendes dem Innersten unseres Herzens mitteilen, werden den Schriften des Frauenzimmers allezeit fehlen."

Also fehlen sie wohl auch der „Cenie"? Oder, wenn sie ihr nicht fehlen, so muß „Cenie" notwendig das Werk eines Mannes sein? Rousseau selbst würde so nicht schließen. Er sagt vielmehr, was er dem Frauenzimmer überhaupt absprechen zu müssen glaube, wolle er darum keiner Frau insbesondere streitig machen. (Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talents des hommes[1]). Und dieses sagt er eben auf Veranlassung der „Cenie"; ebenda, wo er die Graffigny als die Verfasserin derselben anführt. Dabei merke man wohl, daß Graffigny seine Freundin nicht war, daß sie übels von ihm gesprochen hatte, daß er sich an eben der Stelle über sie beklagt. Demohngeachtet erklärt er sie lieber für eine Ausnahme seines Satzes, als daß er im geringsten auf das Vorgeben des Chevrier anspielen sollte, welches er zu tun, ohne Zweifel, Freimütigkeit genug gehabt hätte, wenn er nicht von dem Gegenteile überzeugt gewesen wäre.

Chevrier hat mehr solche verkleinerliche geheime Nachrichten. Eben dieser Abt, wie Chevrier wissen will, hat für die Favart gearbeitet. Er hat die komische Oper „Annette und Lubin" gemacht; und nicht sie, die Aktrice, von der er sagt, daß sie kaum lesen könne. Sein Beweis ist ein Gassenhauer, der in Paris darüber herumgegangen; und es ist allerdings wahr, daß die Gassenhauer in der französischen Geschichte überhaupt unter die glaubwürdigsten Dokumente gehören.

Warum ein Geistlicher ein sehr verliebtes Singspiel unter fremdem Namen in die Welt schicke, ließe sich endlich noch begreifen. Aber warum er sich zu einer „Cenie" nicht bekennen wolle, der ich nicht viele Predigten vorziehen möchte, ist schwerlich abzusehen. Dieser Abt hat ja sonst mehr als ein Stück aufführen und drucken lassen, von welchen ihn jedermann als den

---

[1]) à d'Alembert, p. 78.

Verfasser kennet und die der „Cenie" bei weitem nicht gleichkommen. Wenn er einer Frau von vierundfunfzig Jahren eine Galanterie machen wollte, ist es wahrscheinlich, daß er es gerade mit seinem besten Werke würde getan haben? —

5 Den zweiundvierzigsten Abend (Montags, den 13. Julius) ward „Die Frauenschule", von Molière, aufgeführt.

Molière hatte bereits seine „Männerschule" gemacht, als er im Jahre 1662 diese Frauenschule darauf folgen ließ. Wer beide Stücke nicht kennet, würde sich sehr irren, wenn er glaubte, 10 daß hier den Frauen, wie dort den Männern, ihre Schuldigkeit gepredigt würde. Es sind beides witzige Possenspiele, in welchen ein Paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein Paar alte Laffen hintergehen; und die beide „Die Männer- 15 schule" heißen müßten, wenn Molière weiter nichts darin hätte lehren wollen, als daß das dümmste Mädchen noch immer Verstand genug habe, zu betrügen, und daß Zwang und Aufsicht weit weniger fruchte und nutze, als Nachsicht und Freiheit. Wirklich ist für das weibliche Geschlecht in der „Frauenschule" nicht 20 viel zu lernen; es wäre denn, daß Molière mit diesem Titel auf die Ehestandsregeln, in der zweiten Szene des dritten Akts, gesehen hätte, mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher lächerlich gemacht werden.

„Die zwei glücklichsten Stoffe zur Tragödie und Komödie", 25 sagt Trublet[1]), „sind der ‚Cid' und die ‚Frauenschule'. Aber beide sind vom Corneille und Molière bearbeitet worden, als diese Dichter ihre völlige Stärke noch nicht hatten. Diese Anmerkung", fügt er hinzu, „habe ich von dem Hrn. von Fontenelle."

30 Wenn doch Trublet den Hrn. von Fontenelle gefragt hätte, wie er dieses meine. Oder falls es ihm so schon verständlich genug war, wenn er es doch auch seinen Lesern mit ein paar Worten hätte verständlich machen wollen. Ich wenigstens bekenne, daß ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit 35 diesem Rätsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen; oder Trublet hat sich verhört.

Wenn indes, nach der Meinung dieser Männer, der Stoff der „Frauenschule" so besonders glücklich ist und Molière in der Ausführung desselben nur zu kurz gefallen: so hätte sich 40 dieser auf das ganze Stück eben nicht viel einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm; sondern teils aus einer

[1]) Essais de Litt. et de Morale, T. IV. p. 295.

spanischen Erzählung, die man bei dem Scarron unter dem Titel „Die vergebliche Vorsicht“ findet, teils aus den „Spaßhaften Nächten“ des Straparolle genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage vertrauet, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, daß dieser Freund sein Nebenbuhler ist.

„Die Frauenschule“, sagt der Herr von Voltaire, „war ein Stück von einer ganz neuen Gattung, worin zwar alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung ist, daß alles Handlung zu sein scheinet.“

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, daß man die neue Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. — Aber ist es denn auch wahr, daß alles darin erzählt wird? daß alles nur Handlung zu sein scheint? Voltaire hätte diesen alten Einwurf nicht wieder aufwärmen sollen; oder, anstatt ihn in ein anscheinendes Lob zu verkehren, hätte er wenigstens die Antwort beifügen sollen, die Molière selbst darauf erteilte, und die sehr passend ist. Die Erzählungen nämlich sind in diesem Stücke, vermöge der innern Verfassung desselben, wirkliche Handlung; sie haben alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich ist; und es ist bloße Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier streitig zu machen[1]). Denn es kömmt ja weit weniger auf die Vorfälle an, welche erzählt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfälle auf den betrognen Alten machen, wenn er sie erfährt. Das Lächerliche dieses Alten wollte Molière vornehmlich schildern; ihn müssen wir also vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfalle, der ihm drohet, gebärdet; und dieses hätten wir so gut nicht gesehen, wenn der Dichter das, was er erzählen läßt, vor unsern Augen hätte vorgehen lassen, und das, was er vorgehen läßt, dafür hätte erzählen lassen. Der Verdruß, den Arnolph empfindet; der Zwang, den er sich antut, diesen Verdruß zu verbergen; der höhnische Ton, den er annimmt, wenn er dem weitern Progresse des Horaz nun vorgebauet zu haben glaubet; das Erstaunen, die stille Wut, in der wir ihn sehen, wenn er vernimmt, daß Horaz demohngeachtet sein Ziel glücklich verfolgt: das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen, als alles, was außer der Szene vorgeht. Selbst in der Erzählung der Agnese, von

[1]) In der „Kritik der Frauenschule“, in der Person des Dorante: Les récits eux-mêmes y sont des actions suivant la constitution du sujet.

ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft, ist mehr Handlung, als wir finden würden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der Bühne wirklich machen sähen.

Also, anstatt von der „Frauenschule" zu sagen, daß alles 5 darin Handlung scheine, obgleich alles nur Erzählung sei, glaubte ich mit mehrerm Rechte sagen zu können, daß alles Handlung darin sei, obgleich alles nur Erzählung zu sein scheine.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6. November 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14. Julius) ward „Die Mütterschule" des La Chaussée, und den vierund- 10 vierzigsten Abend (als den 15.) „Der Graf von Essex" wiederholt[1]).

Da die Engländer von jeher so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen 15 wird. Das älteste ist das von Joh. Banks, unter dem Titel „Der unglückliche Liebling, oder Graf von Essex". Es kam 1682 aufs Theater und erhielt allgemeinen Beifall. Damals aber hatten die Franzosen schon drei Essexe: des Calprenède von 1638; des Boyer von 1678, und des jüngern Corneille von eben diesem 20 Jahre. Wollten indes die Engländer, daß ihnen die Franzosen auch hierin nicht möchten zuvorgekommen sein, so würden sie sich vielleicht auf Daniels „Philotas" beziehen können; ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die Geschichte und den Charakter des Grafen, unter fremden Namen, zu finden glaubte[2]).

25 Banks scheinet keinen von seinen französischen Vorgängern gekannt zu haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel „Geheime Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex" führet[3]), wo er den ganzen Stoff sich so in die Hände gearbeitet fand, daß er ihn bloß zu dialogieren, ihm bloß die 30 äußere dramatische Form zu erteilen brauchte. Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angeführten Schrift, zum Teil, ausgezogen worden. Vielleicht, daß es meinen Lesern nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stück des Corneille halten zu können.

35 „Um unser Mitleid gegen den unglücklichen Grafen desto lebhafter zu machen und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Königin für ihn äußert, werden ihm alle die erhabensten

---

1) S. den 26. und 30. Abend, Seite 103 und 108.
2) Cibber's Lives of the Engl. Poets, Vol. I. p. 147.
3) The Companion to the Theatre, Vol. II. p. 99.

Eigenschaften eines Helden beigelegt; und es fehlt ihm zu einem vollkommenen Charakter weiter nichts, als daß er seine Leidenschaften nicht besser in seiner Gewalt hat. Burleigh, der erste Minister der Königin, der auf ihre Ehre sehr eifersüchtig ist und den Grafen wegen der Gunstbezeigungen beneidet, mit welchen sie ihn überhäuft, bemüht sich unablässig, ihn verdächtig zu machen. Hierin steht ihm Sir Walter Raleigh, welcher nicht minder des Grafen Feind ist, treulich bei; und beide werden von der boshaften Gräfin von Nottingham noch mehr verhetzt, die den Grafen sonst geliebt hatte, nun aber, weil sie keine Gegenliebe von ihm erhalten können, was sie nicht besitzen kann, zu verderben sucht. Die ungestüme Gemütsart des Grafen macht ihnen allzu gutes Spiel, und sie erreichen ihre Absicht auf folgende Weise.

Die Königin hatte den Grafen, als ihren Generalissimus, mit einer sehr ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen gefährlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden Scharmützeln sahe sich der Graf genötiget, mit dem Feinde in Unterhandlung zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr abgemattet waren, Tyrone aber mit seinen Leuten sehr vorteilhaft postieret stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anführern mündlich betrieben ward und kein Mensch dabei zugegen sein durfte: so wurde sie der Königin als ihrer Ehre höchst nachteilig und als ein gar nicht zweideutiger Beweis vorgestellet, daß Essex mit den Rebellen in einem heimlichen Verständnisse stehen müsse. Burleigh und Raleigh, mit einigen andern Parlamentsgliedern, treten sie daher um Erlaubnis an, ihn des Hochverrats anklagen zu dürfen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist, daß sie sich vielmehr über ein dergleichen Unternehmen sehr aufgebracht bezeiget. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation erwiesen, und erklärt, daß sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid seiner Ankläger verabscheue. Der Graf von Southampton, ein aufrichtiger Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er erhebt die Gerechtigkeit der Königin, einen solchen Mann nicht unterdrücken zu lassen; und seine Feinde müssen vor diesesmal schweigen. (Erster Akt.)

Indes ist die Königin mit der Aufführung des Grafen nichts weniger als zufrieden, sondern läßt ihm befehlen, seine Fehler wieder gut zu machen, und Irland nicht eher zu verlassen, als bis er die Rebellen völlig zu Paaren getrieben und alles wieder beruhiget habe. Doch Essex, dem die Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde bei ihr anzuschwärzen suchen, ist viel zu ungeduldig, sich zu rechtfertigen,

und kömmt, nachdem er den Throne zu Niederlegung der Waffen vermocht, des ausdrücklichen Verbots der Königin ungeachtet, nach England über. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden ebensoviel Vergnügen, als seinen Freunden Unruhe; besonders
5 zittert die Gräfin von Rutland, mit welcher er insgeheim verheiratet ist, vor den Folgen. Am meisten aber betrübt sich die Königin, da sie sieht, daß ihr durch dieses rasche Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten, wenn sie nicht eine Zärtlichkeit verraten will, die sie gern vor der ganzen Welt ver-
10 bergen möchte. Die Erwägung ihrer Würde, zu welcher ihr natürlicher Stolz kömmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt, erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet lange mit sich selbst, ob sie den verwegnen Mann nach dem Tower schicken oder den geliebten Verbrecher vor sich lassen
15 und ihm erlauben soll, sich gegen sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschließt sie sich zu dem letztern, doch nicht ohne alle Einschränkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn auf eine Art empfangen, daß er die Hoffnung wohl verlieren soll, für seine Vergehungen so bald Vergebung zu erhalten. Burleigh, Raleigh
20 und Nottingham sind bei dieser Zusammenkunft gegenwärtig. Die Königin ist auf die letztere gelehnet und scheinet tief im Gespräche zu sein, ohne den Grafen nur ein einziges Mal anzusehen. Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knien lassen, verläßt sie auf einmal das Zimmer und gebietet allen, die es redlich mit ihr
25 meinen, ihr zu folgen und den Verräter allein zu lassen. Niemand darf es wagen, ihr ungehorsam zu sein; selbst Southampton gehet mit ihr ab, kömmt aber bald, mit der trostlosen Rutland, wieder, ihren Freund bei seinem Unfalle zu beklagen. Gleich darauf schicket die Königin den Burleigh und Raleigh zu dem
30 Grafen, ihm den Kommandostab abzunehmen; er weigert sich aber, ihn in andere, als in der Königin eigene Hände, zurück zu liefern, und beiden Ministern wird, sowohl von ihm, als von dem Southampton, sehr verächtlich begegnet. (Zweiter Akt.)

Die Königin, der dieses sein Betragen sogleich hinterbracht
35 wird, ist äußerst gereizt, aber doch in ihren Gedanken noch immer uneinig. Sie kann weder die Verunglimpfungen, deren sich die Nottingham gegen ihn erkühnt, noch die Lobsprüche vertragen, die ihm die unbedachtsame Rutland aus der Fülle ihres Herzens erteilet; ja, diese sind ihr noch mehr zuwider als jene,
40 weil sie daraus entdeckt, daß die Rutland ihn liebet. Zuletzt befiehlt sie, demohngeachtet, daß er vor sie gebracht werden soll. Er kömmt, und versucht es, seine Aufführung zu verteidigen. Doch die Gründe, die er desfalls beibringt, scheinen ihr viel zu schwach,

als daß sie ihren Verstand von seiner Unschuld überzeugen sollten. Sie verzeihet ihm, um der geheimen Neigung, die sie für ihn hegt, ein Genüge zu tun; aber zugleich entsetzt sie ihn aller seiner Ehrenstellen, in Betrachtung dessen, was sie sich selbst, als Königin, schuldig zu sein glaubt. Und nun ist der Graf nicht 5 länger vermögend, sich zu mäßigen; seine Ungestümheit bricht los; er wirft den Stab zu ihren Füßen und bedient sich verschiedner Ausdrücke, die zu sehr wie Vorwürfe klingen, als daß sie den Zorn der Königin nicht aufs höchste treiben sollten. Auch antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr natürlich ist; ohne 10 sich um Anstand und Würde, ohne sich um die Folgen zu bekümmern: nämlich, anstatt der Antwort, gibt sie ihm eine Ohrfeige. Der Graf greift nach dem Degen; und nur der einzige Gedanke, daß es seine Königin, daß es nicht sein König ist, der ihn geschlagen, mit einem Worte, daß es eine Frau ist, von der 15 er die Ohrfeige hat, hält ihn zurück, sich tätlich an ihr zu vergehen. Southampton beschwört ihn, sich zu fassen; aber er wiederholt seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals und wirft dem Burleigh und Raleigh ihren niederträchtigen Neid, sowie der Königin ihre Ungerechtigkeit vor. Sie verläßt 20 ihn in der äußersten Wut; und niemand als Southampton bleibt bei ihm, der Freundschaft genug hat, sich itzt eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Akt.)

Der Graf gerät über sein Unglück in Verzweiflung; er läuft wie unsinnig in der Stadt herum, schreiet über das ihm angetane 25 Unrecht und schmähet auf die Regierung. Alles das wird der Königin, mit vielen Übertreibungen, wiedergesagt, und sie gibt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern. Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt, sie werden gefangengenommen und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis daß ihnen der Prozeß 30 gemacht werden kann. Doch indes hat sich der Zorn der Königin gelegt und günstigern Gedanken für den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn also, ehe er zum Verhöre geht, allem, was man ihr dawider sagt, ungeachtet, nochmals sehen; und da sie besorgt, seine Verbrechen möchten zu strafbar befunden werden, 35 so gibt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit zu setzen, einen Ring, mit dem Versprechen, ihm gegen diesen Ring, sobald er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen würde, zu gewähren. Fast aber bereuet sie es wieder, daß sie so gütig gegen ihn gewesen, als sie gleich darauf erfährt, daß er mit der Rutland 40 vermählt ist; und es von der Rutland selbst erfährt, die für ihn um Gnade zu bitten kömmt. (Vierter Akt.)

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10. November 1767.

Was die Königin gefürchtet hatte, geschieht; Essex wird nach den Gesetzen schuldig befunden und verurteilet, den Kopf zu verlieren; sein Freund Southampton desgleichen. Nun weiß zwar Elisabeth, daß sie, als Königin, den Verbrecher begnadigen kann; 5 aber sie glaubt auch, daß eine solche freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwäche verraten würde, die keiner Königin gezieme; und also will sie so lange warten, bis er ihr den Ring senden und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indes, daß es je eher je lieber geschehen möge, schickt 10 sie die Nottingham zu ihm und läßt ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Nottingham stellt sich, das zärtlichste Mitleid für ihn zu fühlen; und er vertrauet ihr das kostbare Unterpfand seines Lebens, mit der demütigsten Bitte an die Königin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wünschet; 15 nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu rächen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet sie ihn auf das boshafteste und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest entschlossen ab, nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das Äußerste ankommen zu lassen, daß 20 die Königin dem Berichte kaum glauben kann, nach wiederholter Versicherung aber, voller Wut und Verzweiflung den Befehl erteilet, das Urteil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei gibt ihr die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen, nicht weil ihr das Unglück desselben 25 wirklich nahe geht, sondern weil sie sich einbildet, daß Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so viel mehr empfinden werde, wenn er sieht, daß die Gnade, die man ihm verweigert, seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe. In eben dieser Absicht rät sie der Königin auch, seiner Gemahlin, der Gräfin von Rutland, 30 zu erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Königin williget in beides, aber zum Unglücke für die grausame Ratgeberin; denn der Graf gibt seiner Gemahlin einen Brief an die Königin, die sich eben in dem Tower befindet und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgeführet, erhält. Aus diesem 35 Briefe ersieht sie, daß der Graf der Nottingham den Ring gegeben und sie durch diese Verräterin um sein Leben bitten lassen. Sogleich schickt sie und läßt die Vollstreckung des Urteils untersagen; doch Burleigh und Raleigh, denen sie aufgetragen war, hatten so sehr damit geeilet, daß die Botschaft zu spät kömmt. 40 Der Graf ist bereits tot. Die Königin gerät vor Schmerz außer

sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen und gibt allen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen."

Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, daß der „Essex" des Banks ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Übereinstimmung ist, als sich in dem „Essex" des Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur daß er verschiedne Begebenheiten näher zusammen gerückt, und ihnen einen unmittelbarern Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist ebensowenig erdichtet, als der mit dem Ringe; beide finden sich, wie ich schon angemerkt, in der Historie, nur jener weit früher und bei einer ganz andern Gelegenheit; so wie es auch von diesem zu vermuten. Denn es ist begreiflicher, daß die Königin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben, da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als daß sie ihm dieses Unterpfand ihrer Gnade itzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer eben am meisten verlustig gemacht hatte und der Fall, sich dessen zu gebrauchen, schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie teuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten; und diese Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er unglücklicherweise in ihren Augen etwa könnte verloren haben. Aber was braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen? Glaubt sie ihrer günstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht mächtig zu sein, daß sie sich mit Fleiß auf eine solche Art fesseln will? Wenn sie ihm im Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben gelegen ist: wozu das ganze Spiegelgefechte? Warum konnte sie es bei den mündlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring, bloß um den Grafen zu beruhigen; so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten, er mag wieder in ihre Hände kommen oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung des Grafen versichert zu sein: wie kann sie in einer so wichtigen Sache seiner tödlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, tut er nicht die beste Wirkung. Mich dünkt, er würde eine weit bessere tun, wenn ihn die Königin ganz vergessen hätte und er ihr plötzlich, aber auch zu spät, eingehändiget würde, indem sie eben von der Unschuld oder wenigstens geringern Schuld des Grafen noch aus andern Gründen überzeugt würde. Die Schenkung des Ringes

hätte vor der Handlung des Stücks lange müssen vorhergegangen sein, und bloß der Graf hätte darauf rechnen müssen, aber aus Edelmut nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, daß man auf seine Rechtfertigung nicht achte, daß die
5 Königin zu sehr wider ihn eingenommen sei, als daß er sie zu überzeugen hoffen könne, daß er sie also zu bewegen suchen müsse. Und indem sie so bewegt würde, müßte die Überzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und die Erinnerung ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig sein sollte, für
10 unschuldig gelten zu lassen, müßten sie auf einmal überraschen, aber nicht eher überraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermögen stehet, gerecht und erkenntlich zu sein.

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie
15 englisch, wie unanständig! Ehe meine feinern Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im „Cid" zu erinnern. Die Anmerkung, die der Hr. von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage", sagt er, „dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben
20 zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie tun nur, als ob sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt; und dieses ist das einzige Exempel, welches man auf der tragischen Bühne davon hat. Es ist glaublich, daß man unter andern mit
25 deswegen den ‚Cid' eine Tragikomödie betitelte; und damals waren fast alle Stücke des Scudéry und des Boisrobert Tragikomödien. Man war in Frankreich lange der Meinung gewesen, daß sich das ununterbrochne Tragische, ohne alle Vermischung mit gemeinen Zügen, gar nicht aushalten lasse. Das Wort
30 Tragikomödie selbst ist sehr alt; Plautus braucht es, seinen ‚Amphitruo' damit zu bezeichnen, weil das Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in allem Ernste betrübt ist." — Was der Herr von Voltaire nicht alles schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie sehr er
35 meistenteils damit verunglückt!

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im „Cid" die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den „Essex" des Banks entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, daß die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Unwissenheit verrät
40 beides; und nur das letztere noch mehr Eitelkeit, als Unwissenheit. Was er von dem Namen der Tragikomödie hinzufügt, ist ebenso unrichtig. Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten

Ausgang hat; das ist der „Cid", und die Ohrfeige kam dabei gar nicht in Betrachtung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet, nannte Corneille hernach sein Stück eine Tragödie, sobald er das Vorurteil abgelegt hatte, daß eine Tragödie notwendig eine unglückliche Katastrophe haben müsse. Plautus braucht zwar das Wort Tragicocomoedia: aber er braucht es bloß im Scherze; und gar nicht, um eine besondere Gattung damit zu bezeichnen. Auch hat es ihm in diesem Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem sechzehnten Jahrhunderte den spanischen und italienischen Dichtern einfiel, gewisse von ihren dramatischen Mißgeburten so zu nennen[1]). Wenn aber auch Plautus seinen „Amphitruo" im Ernste so genannt hätte, so wäre es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet. Nicht weil der Anteil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch, und der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist: nicht darum hätte Plautus sein Stück lieber eine Tragikomödie nennen wollen. Denn sein Stück ist ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo ebensosehr, als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische Handlung größtenteils unter höhern Personen vorgehet, als man in der Komödie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklärt sich darüber deutlich genug:

Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia:
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,
Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam.

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13. November 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seinesgleichen oder von einem Höhern bekömmt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugtuung,

[1]) Ich weiß zwar nicht, wer diesen Namen eigentlich zuerst gebraucht hat; aber das weiß ich gewiß, daß es Garnier nicht ist. Hédelin sagte: Je ne sais, si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa „Bradamante", ce que depuis plusieurs ont imité. (Prât. du Th. liv. II. ch. 10.) Und dabei hätten es die Geschichtschreiber des französischen Theaters auch nur sollen bewenden lassen. Aber sie machen die leichte Vermutung des Hédelins zur Gewißheit und gratulieren ihrem Landsmanne zu einer so schönen Erfindung. Voici la première Tragi-Comédie, ou, pour mieux dire, le premier poème du Théâtre qui a porté ce titre — Garnier ne connaissait pas assez les finesses de l'art qu'il professait; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans les secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée, qui n'a pas été inutile à beaucoup d'Auteurs du dernier siècle. Garniers „Bradamante" ist von 1582, und ich kenne eine Menge weit frühere spanische und italienische Stücke, die diesen Titel führen.

die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächet, und auf eine ebenso eigenmächtige Art gerächet sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die
5 falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist: warum soll es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind: warum nicht auch hier?

10 „Die Schauspieler", sagt der Herr von Voltaire, „wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten es wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie
15 geraten aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen.

20 Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken bedauern möchte. Der Schauspieler kann ohnstreitig unter der Maske mehr Kontenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit auszubrechen; und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

25 Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will: der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger tulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will: aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vor-
30 schreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht
35 verwirret; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebet, daß er sich, ihr zum Besten, eine kleine Kränkung will gefallen lassen: so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten
40 machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß: was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll, und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schreckliche Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen notwendig tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeige aus einer Gattung des Drama verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmut verraten. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele; die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den „Cid" vorstellen sehen oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormas den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen, und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllet? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es sicherlich von einem auf der Galerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben itzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle

der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugtuung zu schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese
5 einzige läßt das Pundonor weder Entschuldigung noch Abbitte gelten; und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormas, wenn ihm der König andeuten läßt, den Diego zufrieden zu stellen, sehr wohl antworten:

10 Ces satisfactions n'apaisent point une âme:
Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Damals war in Frankreich das Edikt wider die Duelle nicht
15 lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderliefen. Corneille erhielt also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen; und sie wurden aus dem Munde der Schauspieler verbannt. Aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus dem Gedächtnisse und aus seiner Empfindung.

20 In dem „Essex" wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, daß sie eine Person gibt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin; was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Über die handfertige wehrhafte Frau würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen noch schlagen. Aber diese
25 Frau ist zugleich der Souverän, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese Würde selbst auflehnet und gegen die Höhe tobet, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte
30 wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung
35 eingibt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheinet, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten
40 Ehre tut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als

er sahe, daß die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Gebärde den Rücken. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, daß er diesen Schimpf weder leiden könne noch wolle; daß er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich nicht würde erduldet 5 haben: und so begab er sich vom Hofe. Den Brief, den er an den Kanzler Egerton über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolze abgefaßt, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer völligen Gnade und in der völligen 10 Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm; und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräter, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte. 15 Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf, als die Ohrfeige; und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, daß er ohne alle Überlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte, und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Auf- 20 stand zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edeln Hitze, den er bereuet, der ihm vergeben wird, und der bloß durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

Siebenundfunfzigstes Stück.

Den 17. November 1767.

Banks hat die nämlichen Worte beibehalten, die Essex über die Ohrfeige ausstieß. Nur daß er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche in der Welt, mitsamt Alexandern, beifügen läßt[1]). Sein Essex ist überhaupt zu viel Prahler; und es fehlet wenig, daß er nicht ein ebenso großer Gasconier ist als der Essex des 30 Gasconiers Calprenède. Dabei erträgt er sein Unglück viel zu kleinmütig und ist bald gegen die Königin ebenso kriechend, als er

[1]) Act. III.
— — — — By all
The Subtilty, and Woman in your Sex,
I swear, that had you been a Man, you durst not,
Nay, your bold Father Harry durst not this
Have done — Why say I him? Not all the Harrys,
Nor Alexander self, were he alive,
Should boast of such a deed on Essex done
Whithout revenge. — — —

vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter, und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen: aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzu vertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es, oder sie mögen es nicht: der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Charakter weg; bei der Verstellung die Würde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen können. Diese Frau bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben. Ihre Zärtlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem Essex hat er mit vieler Anständigkeit behandelt; sie ist auch bei ihm gewissermaßen noch ein Geheimnis. Seine Elisabeth klagt nicht, wie die Elisabeth des Corneille, über Kälte und Verachtung, über Glut und Schicksal; sie spricht von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert nicht, daß ihr der Undankbare eine Suffolk vorziehe, nachdem sie ihm doch deutlich genug zu verstehen gegeben, daß er um sie allein seufzen solle, usw. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Sie spricht nie als eine Verliebte; aber sie handelt so. Man hört es nie, aber man sieht es, wie teuer ihr Essex ehedem gewesen, und noch ist. Einige Funken Eifersucht verraten sie; sonst würde man sie schlechterdings für nichts, als für seine Freundin halten können.

Mit welcher Kunst aber Banks ihre Gesinnungen gegen den Grafen in Aktion zu setzen gewußt, das können folgende Szenen des dritten Aufzuges zeigen. — Die Königin glaubt sich allein und überlegt den unglücklichen Zwang ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung ihres Herzens zu handeln. Indem wird sie die Nottingham gewahr, die ihr nachgekommen. —

Die Königin. Du hier, Nottingham? Ich glaubte, ich sei allein.

Nottingham. Verzeihe, Königin, daß ich so kühn bin. Und doch befiehlt mir meine Pflicht, noch kühner zu sein. — Dich bekümmert etwas. Ich muß fragen, — aber erst auf meinen Knien Dich um Verzeihung bitten, daß ich es frage — Was ist's, das Dich bekümmert? Was ist es, das diese erhabene Seele so tief herabbeuget? — Oder ist Dir nicht wohl?

Die Königin. Steh auf, ich bitte dich. — Mir ist ganz wohl. — Ich danke dir für deine Liebe. — Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich, — meines Volkes wegen. Ich habe lange regiert, und ich fürchte, ihm nur zu lange. Es fängt an, meiner überdrüssig zu werden. — Neue Kronen sind wie neue Kränze; die frischesten sind die lieblichsten. Meine Sonne neiget sich; sie hat in ihrem Mittage zu sehr gewärmet; man fühlet sich zu heiß; man wünscht, sie wäre schon untergegangen. — Erzähle mir doch, was sagt man von der Überkunft des Essex?

Nottingham. — Von seiner Überkunft — sagt man — nicht das Beste. Aber von ihm — er ist für einen so tapfern Mann bekannt —

Die Königin. Wie? tapfer? da er mir so dienet? — Der Verräter!

Nottingham. Gewiß, es war nicht gut —

Die Königin. Nicht gut! nicht gut? — Weiter nichts?

Nottingham. Es war eine verwegene, frevelhafte Tat.

Die Königin. Nicht wahr, Nottingham? — Meinen Befehl so gering zu schätzen! Er hätte den Tod dafür verdient. — Weit geringere Verbrechen haben hundert weit geliebtern Lieblingen den Kopf gekostet. —

Nottingham. Jawohl. — Und doch sollte Essex, bei so viel größerer Schuld, mit geringerer Strafe davon kommen? Er sollte nicht sterben?

Die Königin. Er soll! — Er soll sterben, und in den empfindlichsten Martern soll er sterben! — Seine Pein sei, wie seine Verräterei, die größte von allen! — Und dann will ich seinen Kopf und seine Glieder, nicht unter den finstern Toren, nicht auf den niedrigen Brücken, auf den höchsten Zinnen will ich sie aufgesteckt wissen, damit jeder, der vorübergeht, sie erblicke und ausrufe: Siehe da, den stolzen, undankbaren Essex! Diesen Essex, welcher der Gerechtigkeit seiner Königin trotzte! — Wohl getan! Nicht mehr, als er verdiente! — Was sagst du, Nottingham? Meinest du nicht auch? — du schweigst? Warum schweigst du? Willst du ihn noch vertreten?

Nottingham. Weil Du es denn befiehlst, Königin, so will ich Dir alles sagen, was die Welt von diesem stolzen, undankbaren Manne spricht. —

Die Königin. Tu das! — Laß hören: was sagt die Welt von ihm und mir?

Nottingham. Von Dir, Königin? — Wer ist es, der von Dir nicht mit Entzücken und Bewunderung spräche? Der Nachruhm eines verstorbenen Heiligen ist nicht lauterer, als Dein Lob,

von dem aller Zungen ertönen. Nur dieses einzige wünschet man, und wünschet es mit den heißesten Tränen, die aus der reinsten Liebe gegen Dich entspringen, — dieses einzige, daß Du geruhen möchtest, ihren Beschwerden gegen diesen Essex abzuhelfen, einen
5 solchen Verräter nicht länger zu schützen, ihn nicht länger der Gerechtigkeit und der Schande vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu überliefern —

Die Königin. Wer hat mir vorzuschreiben?

Nottingham. Dir vorzuschreiben! — Schreibet man dem
10 Himmel vor, wenn man ihn in tiefester Unterwerfung anflehet? — Und so flehet Dich alles wider den Mann an, dessen Gemütsart so schlecht, so boshaft ist, daß er es auch nicht der Mühe wert achtet, den Heuchler zu spielen. — Wie stolz! wie aufgeblasen! Und wie unartig, pöbelhaft stolz; nicht anders als
15 ein elender Lakai auf seinen bunten verbrämten Rock! — Daß er tapfer ist, räumt man ihm ein; aber so, wie es der Wolf oder der Bär ist, blind zu, ohne Plan und Vorsicht. Die wahre Tapferkeit, welche eine edle Seele über Glück und Unglück erhebt, ist fern von ihm. Die geringste Beleidigung bringt ihn auf;
20 er tobt und raset über ein Nichts; alles soll sich vor ihm schmiegen; überall will er allein glänzen, allein hervorragen. Luzifer selbst, der den ersten Samen des Lasters in dem Himmel ausstreuete, war nicht ehrgeiziger und herrschsüchtiger, als er. Aber, so wie dieser aus dem Himmel stürzte — —

25 **Die Königin.** Gemach, Nottingham, gemach! — Du eiferst dich ja ganz aus dem Aten. — Ich will nichts mehr hören — (bei Seite) Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Gewiß, Nottingham, du solltest dich schämen, so etwas auch nur nachzusagen; dergleichen Niederträchtigkeiten des boshaften Pöbels zu wieder-
30 holen. Und es ist nicht einmal wahr, daß der Pöbel das sagt. Er denkt es auch nicht. Aber ihr, ihr wünscht, daß er es sagen möchte.

Nottingham. Ich erstaune, Königin —

Die Königin. Worüber?

35 **Nottingham.** Du gebotest mir selbst, zu reden —

Die Königin. Ja, wenn ich es nicht bemerkt hätte, wie gewünscht dir dieses Gebot kam! wie vorbereitet du darauf warest! Auf einmal glühte dein Gesicht, flammte dein Auge; das volle Herz freute sich, überzufließen, und jedes Wort, jede Gebärde
40 hatte seinen längst abgezielten Pfeil, deren jeder mich mit trifft.

Nottingham. Verzeihe, Königin, wenn ich in dem Ausdrucke meine Schuldigkeit gefehlet habe. Ich maß ihn nach Deinem ab.

Die Königin. Nach meinem? — Ich bin seine Königin.

Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auch hat er sich der gräßlichsten Verbrechen gegen meine Person schuldig gemacht. Mich hat er beleidiget; aber nicht dich. — Womit könnte dich der arme Mann beleidiget haben? Du hast keine Gesetze, die er übertreten, keine Untertanen, die er bedrücken, keine Krone, nach der er streben könnte. Was findest du denn also für ein grausames Vergnügen, einen Elenden, der ertrinken will, lieber noch auf den Kopf zu schlagen, als ihm die Hand zu reichen?

Nottingham. Ich bin zu tadeln —

Die Königin. Genug davon! — Seine Königin, die Welt, das Schicksal selbst erklärt sich wider diesen Mann, und doch scheinet er dir kein Mitleid, keine Entschuldigung zu verdienen? —

Nottingham. Ich bekenne es, Königin, —

Die Königin. Geh, es sei dir vergeben! — Rufe mir gleich die Rutland her. —

Achtundfunfzigstes Stück.

Den 20. November 1767.

Nottingham geht, und bald darauf erscheinet Rutland. Man erinnere sich, daß Rutland, ohne Wissen der Königin, mit dem Essex vermählt ist.

Die Königin. Kömmst du, liebe Rutland? Ich habe nach dir geschickt. — Wie ist's? Ich finde dich seit einiger Zeit so traurig. Woher diese trübe Wolke, die dein holdes Auge umziehet? Sei munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen.

Rutland. Großmütige Frau! — Ich verdiene es nicht, daß meine Königin so gnädig auf mich herabsiehet.

Die Königin. Wie kannst du so reden? — Ich liebe dich; jawohl liebe ich dich. — Du sollst es daraus schon sehen! — Eben habe ich mit der Nottingham, der widerwärtigen! — einen Streit gehabt; und zwar — über Mylord Essex.

Rutland. Ha!

Die Königin. Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen.

Rutland (bei Seite). Wie fahre ich bei diesem teuern Namen zusammen! Mein Gesicht wird mich verraten. Ich fühl' es; ich werde blaß — und wieder rot. —

Die Königin. Was ich dir sage, macht dich erröten? —

Rutland. Dein so überraschendes, gütiges Vertrauen, Königin, —

Die Königin. Ich weiß, daß du mein Vertrauen verdienest. — Komm, Rutland, ich will dir alles sagen. Du sollst mir raten. — Ohne Zweifel, liebe Rutland, wirst du es auch gehört haben, wie sehr das Volk wider den armen, unglücklichen Mann schreiet; was für Verbrechen es ihm zur Last leget. Aber das Schlimmste weißt du vielleicht noch nicht? Er ist heute aus Irland angekommen; wider meinen ausdrücklichen Befehl; und hat die dortigen Angelegenheiten in der größten Verwirrung gelassen.

Rutland. Darf ich Dir, Königin, wohl sagen, was ich denke? — Das Geschrei des Volkes ist nicht immer die Stimme der Wahrheit. Sein Haß ist öfters so ungegründet —

Die Königin. Du sprichst die wahren Gedanken meiner Seele. — Aber, liebe Rutland, er ist demohngeachtet zu tadeln. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — O gewiß, man legt mir es zu nahe! Nein, so will ich mich nicht unter ihr Joch bringen lassen. Sie vergessen, daß ich ihre Königin bin. — Ah, Liebe; so ein Freund hat mir längst gefehlt, gegen den ich so meinen Kummer ausschütten kann! —

Rutland. Siehe meine Tränen, Königin — Dich so leiden zu sehen, die ich so bewundere! — O, daß mein guter Engel Gedanken in meine Seele, und Worte auf meine Zunge legen wollte, den Sturm in Deiner Brust zu beschwören, und Balsam in Deine Wunden zu gießen!

Die Königin. O, so wärest du mein guter Engel! mitleidige, beste Rutland! — Sage, ist es nicht schade, daß so ein braver Mann ein Verräter sein soll? daß so ein Held, der wie ein Gott verehret ward, sich so erniedrigen kann, mich um einen kleinen Thron bringen zu wollen?

Rutland. Das hätte er gewollt? das könnte er wollen? Nein, Königin, gewiß nicht, gewiß nicht! Wie oft habe ich ihn von Dir sprechen hören! mit welcher Ergebenheit, mit welcher Bewunderung, mit welchem Entzücken habe ich ihn von Dir sprechen hören!

Die Königin. Hast du ihn wirklich von mir sprechen hören?

Rutland. Und immer als einen Begeisterten, aus dem nicht kalte Überlegung, aus dem ein inneres Gefühl spricht, dessen er nicht mächtig ist. Sie ist, sagte er, die Göttin ihres Geschlechts, so weit über alle andere Frauen erhaben, daß das, was wir in diesen am meisten bewundern, Schönheit und Reiz, in ihr nur die Schatten sind, ein größeres Licht dagegen abzusetzen. Jede weibliche Vollkommenheit verliert sich in ihr,

wie der schwache Schimmer eines Sternes in dem alles über-strömenden Glanze des Sonnenlichts. Nichts übersteigt ihre Güte; die Huld selbst beherrschet, in ihrer Person, diese glückliche Insel; ihre Gesetze sind aus dem ewigen Gesetzbuche des Himmels gezogen und werden dort von Engeln wieder auf- 5 gezeichnet. — O, unterbrach er sich dann mit einem Seufzer, der sein ganzes getreues Herz ausdrückte, o, daß sie nicht unsterblich sein kann! Ich wünsche ihn nicht zu erleben, den schrecklichen Augenblick, wenn die Gottheit diesen Abglanz von sich zurückruft und mit eins sich Nacht und Verwirrung über 10 Britannien verbreiten.

Die Königin. Sagte er das, Rutland?

Rutland. Das, und weit mehr. Immer so neu, als wahr in Deinem Lobe, dessen unversiegene Quelle von den lautersten Gesinnungen gegen Dich überströmte — 15

Die Königin. O, Rutland, wie gern glaube ich dem Zeugnisse, das du ihm gibst!

Rutland. Und kannst ihn noch für einen Verräter halten?

Die Königin. Nein; — aber doch hat er die Gesetze übertreten. — Ich muß mich schämen, ihn länger zu schützen. — 20 Ich darf es nicht einmal wagen, ihn zu sehen.

Rutland. Ihn nicht zu sehen, Königin? nicht zu sehen? — Bei dem Mitleid, das seinen Thron in Deiner Seele aufgeschlagen, beschwöre ich Dich, — Du mußt ihn sehen! Schämen? wessen? daß Du mit einem Unglücklichen Erbarmen hast? — 25 Gott hat Erbarmen: und Erbarmen sollte Könige schimpfen? — Nein, Königin; sei auch hier Dir selbst gleich. Ja, Du wirst es; Du wirst ihn sehen, wenigstens einmal sehen —

Die Königin. Ihn, der meinen ausdrücklichen Befehl so geringschätzen können? Ihn, der sich so eigenmächtig vor meine 30 Augen drängen darf? Warum blieb er nicht, wo ich ihm zu bleiben befahl?

Rutland. Rechne ihm dieses zu keinem Verbrechen! Gib die Schuld der Gefahr, in der er sich sahe. Er hörte, was hier vorging; wie sehr man ihn zu verkleinern, ihn Dir ver- 35 dächtig zu machen suche. Er kam also, zwar ohne Erlaubnis, aber in der besten Absicht; in der Absicht, sich zu rechtfertigen und Dich nicht hintergehen zu lassen.

Die Königin. Gut; so will ich ihn denn sehen, und will ihn gleich sehen. — O, meine Rutland, wie sehr wünsche ich 40 es, ihn noch immer ebenso rechtschaffen zu finden, als tapfer ich ihn kenne!

Rutland. O, nähre diese günstige Gedanke! Deine königliche

Seele kann keine gerechtere hegen. — Rechtschaffen! So wirst Du ihn gewiß finden. Ich wollte für ihn schwören; bei aller Deiner Herrlichkeit für ihn schwören, daß er es nie aufgehöret zu sein. Seine Seele ist reiner als die Sonne, die Flecken 5 hat und irdische Dünste an sich ziehet und Geschmeiß ausbrütet. — Du sagst, er ist tapfer; und wer sagt es nicht? Aber ein tapferer Mann ist keiner Niederträchtigkeit fähig. Bedenke, wie er die Rebellen gezüchtiget; wie furchtbar er Dich dem Spanier gemacht, der vergebens die Schätze seiner Indien 10 wider Dich verschwendete. Sein Name floh vor Deinen Flotten und Völkern vorher, und ehe diese noch eintrafen, hatte öfters schon sein Name gesiegt.

Die Königin (bei Seite) Wie beredt sie ist! — Ha! dieses Feuer, diese Innigkeit, — das bloße Mitleid gehet so weit 15 nicht. — Ich will es gleich hören! — (zu ihr) Und dann, Rutland, seine Gestalt —

Rutland. Recht, Königin; seine Gestalt. — Nie hat eine Gestalt den innern Vollkommenheiten mehr entsprochen! — Bekenn' es, Du, die Du selbst so schön bist, daß man nie 20 einen schönern Mann gesehen! So würdig, so edel, so kühn und gebieterisch die Bildung! Jedes Glied, in welcher Harmonie mit dem andern! Und doch das ganze von einem so sanften lieblichen Umrisse! Das wahre Modell der Natur, einen vollkommenen Mann zu bilden! Das seltene Muster der Kunst, 25 die aus hundert Gegenständen zusammensuchen muß, was sie hier beieinander findet!

Die Königin (bei Seite). Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten. — (zu ihr) Wie ist dir, Rutland? Du gerätst außer dir. Ein Wort, ein Bild überjagt das andere. Was 30 spielt so den Meister über dich? Ist es bloß deine Königin, ist es Essex selbst, was diese wahre, oder diese erzwungene Leidenschaft wirket? — (bei Seite). Sie schweigt; ganz gewiß, sie liebt ihn. — Was habe ich getan? Welchen neuen Sturm habe ich in meinem Busen erregt? usw.

35 Hier erscheinen Burleigh und die Nottingham wieder, der Königin zu sagen, daß Essex ihren Befehl erwarte. Er soll vor sie kommen. „Rutland,“ sagt die Königin, „wir sprechen einander schon weiter; geh nur. — Nottingham, tritt du näher.“ Dieser Zug der Eifersucht ist vortrefflich. Essex 40 kömmt; und nun erfolgt die Szene mit der Ohrfeige. Ich wüßte nicht, wie sie verständiger und glücklicher vorbereitet sein könnte. Essex anfangs, scheinet sich völlig unterwerfen zu wollen; aber, da sie ihm befiehlt, sich zu rechtfertigen, wird

er nach und nach hitzig; er prahlt, er pocht, er trotzt. Gleichwohl hätte alles das die Königin so weit nicht aufbringen können, wenn ihr Herz nicht schon durch Eifersucht erbittert gewesen wäre. Es ist eigentlich die eifersüchtige Liebhaberin, welche schlägt, und die sich nur der Hand der Königin be- 5 dienet. Eifersucht überhaupt schlägt gern. —

Ich, meinesteils, möchte diese Szenen lieber auch nur gedacht, als den ganzen „Essex" des Corneille gemacht haben. Sie sind so charakteristisch, so voller Leben und Wahrheit, daß das Beste des Franzosen eine sehr armselige Figur dagegen macht. 10

Neunundfunfzigstes Stück.

Den 24. November 1767.

Nur den Stil des Banks muß man aus meiner Übersetzung nicht beurteilen. Von seinem Ausdrucke habe ich gänzlich abgehen müssen. Er ist zugleich so gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend, und das nicht von Person zu Person, sondern ganz durchaus, daß er zum Muster dieser 15 Art von Mißhelligkeit dienen kann. Ich habe mich zwischen beide Klippen, so gut als möglich, durchzuschleichen gesucht; dabei aber doch an der einen lieber, als an der andern, scheitern wollen.

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als 20 vor dem Platten. Die mehresten hätten vielleicht gerade das Gegenteil getan; denn schwülstig und tragisch halten viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser: auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen? Was wären das für Helden? Ampullae et ses- 25 quipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte: das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie.

„Wir haben es an nichts fehlen lassen," sagt Diderot[1]), (man merke, daß er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht), „das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von 30 den Alten die volle prächtige Versifikation beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Akzenten, nur für weitläufige Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schickt: ihre Einfalt aber in 35 der Verwickelung und dem Gespräche, und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."

[1]) Zweite Unterredung hinter dem „Natürlichen Sohne". S. d. Übers. 247.

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren. Das war nur von dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mißhandelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Anteil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt als der gemeine Mann: aber sie affektieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er. Am wenigsten in Leidenschaften; deren jede ihre eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut verstehet, als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeugt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks Elisabeth sprechen lasse, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht wohl? — Mir ist ganz wohl. Steh auf, ich bitte dich. — Nur unruhig; ein wenig unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Nottingham? Tu das! Laß hören! — Gemach, gemach! — Du eiferst dich aus dem Atem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Mir steht es frei, dem

Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen, wie ich will. — Auf den Kopf schlagen. — Wie ist's? Sei munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen. — Wie kannst du so reden? — Du sollst es schon sehen. — Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor 5 Augen sehen. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten." — Jawohl ist es nicht auszuhalten! würden die feinen Kunstrichter sagen —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. 10 — Denn leider gibt es Deutsche, die noch weit französischer sind, als die Franzosen. Ihnen zu gefallen, habe ich diese Brocken auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisieren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu 15 finden waren, die er mit so vieler Überlegung dahin und dorthin streuete, um den Dialog geschmeidig zu machen und den Reden einen wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu erteilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mit- 20 leidiges Achselzucken: „man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennet; daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

Demohngeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto 25 schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen 30 Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu; und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat. 35

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebensoweit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabnen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher un- 40 fehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung gibt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie.

Gleichwohl scheinet die Engländer vornehmlich nur der eine in ihrem Banks beleidiget zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst, als die pöbelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so glänzende Personen
5 führen lasse; und wünschten lange, daß sein Stück von einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe, möchte umgearbeitet werden[1]). Dieses geschah endlich auch. Fast zu gleicher Zeit machten sich Jones und Brook darüber. Heinrich Jones, von Geburt ein Irländer, war
10 seiner Profession nach ein Maurer und vertauschte, wie der alte Ben Jonson, seine Kelle mit der Feder. Nachdem er schon einen Band Gedichte auf Subskription drucken lassen, die ihn als einen Mann von großem Genie bekannt machten, brachte er seinen „Essex" 1753 aufs Theater. Als dieser zu
15 London gespielt ward, hatte man bereits den von Heinrich Brook in Dublin gespielt. Aber Brook ließ seinen erst einige Jahre hernach drucken; und so kann es wohl sein, daß er, wie man ihm Schuld gibt, ebensowohl den „Essex" des Jones als den vom Banks, genutzt hat. Auch muß noch ein „Essex"
20 von einem James Ralph vorhanden sein. Ich gestehe, daß ich keinen gelesen habe, und alle drei nur aus den gelehrten Tagebüchern kenne. Von dem „Essex" des Brook sagt ein französischer Kunstrichter, daß er das Feuer und das Pathetische des Banks mit der schönen Poesie des Jones zu verbinden
25 gewußt habe. Was er über die Rolle der Rutland und über derselben Verzweiflung bei der Hinrichtung ihres Gemahls hinzufügt[2]), ist merkwürdig; man lernt auch daraus das Pariser Parterr auf einer Seite kennen, die ihm wenig Ehre macht.

Aber einen spanischen „Essex" habe ich gelesen, der viel zu
30 sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte. —

---

[1]) (Companion to the Theatre, Vol. II. p. 105.) — The Diction is every where very bad, and in some Places so low, that it even becomes unnatural. — And I think, there cannot be a greater Proof of the little Encouragement this Age affords to Merit, than that no Gentleman possest of a true Genius and Spirit of Poetry, thinks it worth his Attention to adorn so celebrated a Part of History with that Dignity of Expression befitting Tragedy in general, but more particularly, where the Characters are perhaps the greatest the World ever produced.

[2]) (Journal Encycl., Mars 1761.) Il a aussi fait tomber en démence la Comtesse de Rutland au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment où cette Comtesse est un objet bien digne de pitié, a produit une très grande sensation, et a été trouvé admirable à Londres: en France il eût paru ridicule, il aurait été sifflé et l'on aurait envoyé la Comtesse avec l'Auteur aux Petites-Maisons.

Sechzigstes Stück.

Den 27. November 1767.

Er ist von einem Ungenannten und führet den Titel: „Für seine Gebieterin sterben"[1]). Ich finde ihn in einer Sammlung von Komödien, die Joseph Padrino zu Sevilien gedruckt hat, und in der er das vierundsiebzigste Stück ist. Wenn er verfertiget worden, weiß ich nicht; ich sehe auch nichts, woraus es sich ungefähr abnehmen ließe. Das ist klar, daß sein Verfasser weder die französischen und englischen Dichter, welche die nämliche Geschichte bearbeitet haben, gebraucht hat, noch von ihnen gebraucht worden. Er ist ganz original. Doch ich will dem Urteile meiner Leser nicht vorgreifen.

Essex kömmt von seiner Expedition wider die Spanier zurück und will der Königin in London Bericht davon abstatten. Wie er anlangt, hört er, daß sie sich zwei Meilen von der Stadt auf dem Landgute einer ihrer Hofdamen, namens Blanca, befinde. Diese Blanca ist die Geliebte des Grafen, und auf diesem Landgute hat er, noch bei Lebszeiten ihres Vaters, viele heimliche Zusammenkünfte mit ihr gehabt. Sogleich begibt er sich dahin und bedient sich des Schlüssels, den er noch von der Gartentüre bewahret, durch die er ehedem zu ihr gekommen. Es ist natürlich, daß er sich seiner Geliebten eher zeigen will, als der Königin. Als er durch den Garten nach ihren Zimmern schleichet, wird er an dem schattichten Ufer eines durch denselben geleiteten Armes der Themse ein Frauenzimmer gewahr, (es ist ein schwüler Sommerabend), das mit den bloßen Füßen in dem Wasser sitzt und sich abkühlet. Er bleibt voller Verwunderung über ihre Schönheit stehen, ob sie schon das Gesicht mit einer halben Maske bedeckt hat, um nicht erkannt zu werden. (Diese Schönheit, wie billig, wird weitläuftig beschrieben, und besonders werden über die allerliebsten weißen Füße in dem klaren Wasser sehr spitzfindige Dinge gesagt. Nicht genug, daß der entzückte Graf zwei kristallene Säulen in einem fließenden Kristalle stehen sieht; er weiß vor Erstaunen nicht, ob das Wasser der Kristall ihrer Füße ist, welcher in Fluß geraten, oder ob ihre Füße der Kristall des Wassers sind, der sich in diese Form kondensiert hat[2]). Noch verwirrter macht ihn die halbe

[1]) Dar la vida por su Dama ó el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.

[2]) Las dos columnas bellas
Metió dentro del rio, y como al verlas
Vi un cristal en el rio desatado,

schwarze Maske auf dem weißen Gesichte: er kann nicht begreifen, in welcher Absicht die Natur ein so göttliches Monstrum gebildet und auf seinem Gesichte so schwarzen Basalt mit so glänzendem Helfenbeine gepaaret habe; ob mehr zur
5 Bewunderung, oder mehr zur Verspottung?[1]) Kaum hat sich das Frauenzimmer wieder angekleidet, als, unter der Ausrufung: Stirb, Tyrannin! ein Schuß auf sie geschieht, und gleich darauf zwei maskierte Männer mit bloßem Degen auf sie losgehen, weil der Schuß sie nicht getroffen zu haben
10 scheinet. Essex besinnt sich nicht lange, ihr zu Hilfe zu eilen. Er greift die Mörder an, und sie entfliehen. Er will ihnen nach; aber die Dame ruft ihn zurück und bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu setzen. Sie sieht, daß er verwundet ist, knüpft ihre Schärpe los und gibt sie ihm, sich die Wunde
15 damit zu verbinden. Zugleich, sagt sie, soll diese Schärpe dienen, mich Euch zu seiner Zeit zu erkennen zu geben; itzt muß ich mich entfernen, ehe über den Schuß mehr Lärmen entsteht; ich möchte nicht gern, daß die Königin den Zufall erführe, und ich beschwöre Euch daher um Eure Verschwiegen-
20 heit. Sie geht, und Essex bleibt voller Erstaunen über diese sonderbare Begebenheit, über die er mit seinem Bedienten, namens Cosme, allerlei Betrachtungen anstellt. Dieser Cosme ist die lustige Person des Stücks; er war vor dem Garten geblieben, als sein Herr hereingegangen, und hatte den Schuß

Y vi cristal en ellas condensado,
No supe si las aguas que se vian
Eran sus piés, que liquidos corrian,
O si sus dos columnas se formaban
De las aguas, que allí se conjelaban.

Diese Ähnlichkeit treibt der Dichter noch weiter, wenn er beschreiben will, wie die Dame, das Wasser zu kosten, es mit ihrer hohlen Hand geschöpft und nach dem Munde geführt habe. Diese Hand, sagt er, war dem klaren Wasser so ähnlich, daß der Fluß selbst für Schrecken zusammenfuhr, weil er befürchtete, sie möchte einen Teil ihrer eignen Hand mittrinken.

Quiso probar a caso
El agua, y fueron cristalino vaso
Sus manos, acercólas a los labios,
Y entonces el arroyo lloró agravios,
Y como tanto, en fin, se parecia
A sus manos aquello que bebia,
Temí con sobresalto (y no fué en vano)
Que se bebiera parte de la mano.

[1]) Yo, que al principio vi, ciego, y turbado,
A una parte nevado
Y en otra negro el rostro,
Juzgué, mirando tan divino monstruo,
Que la naturaleza cuidadosa
Desigualdad uniendo tan hermosa,
Quiso hacer por asombro, o por ultraje,
De azabache y marfil un maridaje.

zwar gehört, aber ihm doch nicht zu Hilfe kommen dürfen. Die Furcht hielt an der Türe Schildwache und versperrte ihm den Eingang. Furchtsam ist Cosme für viere[1]); und das sind die spanischen Narren gemeiniglich alle. Essex bekennt, daß er sich unfehlbar in die schöne Unbekannte verliebt haben würde, 5 wenn Blanca nicht schon so völlig Besitz von seinem Herzen genommen hätte, daß sie durchaus keiner andern Leidenschaft darin Raum lasse. „Aber," sagt er, „wer mag sie wohl gewesen sein? Was dünkt dich, Cosme?" — „Wer wird's gewesen sein", antwortet Cosme, „als des Gärtners Frau, die sich 10 die Beine gewaschen?"[2]) Aus diesem Zuge kann man leicht auf das übrige schließen. Sie gehen endlich beide wieder fort; es ist zu spät geworden; das Haus könnte über den Schuß in Bewegung geraten sein; Essex getraut sich daher nicht, unbemerkt zur Blanca zu kommen, und verschiebt seinen Besuch auf 15 ein andermal.

Nun tritt der Herzog von Alanzon auf, mit Flora, der Blanca Kammermädchen. (Die Szene ist noch auf dem Landgute, in einem Zimmer der Blanca; die vorigen Auftritte waren in dem Garten. Es ist des folgenden Tages.) Der 20 König von Frankreich hatte der Elisabeth eine Verbindung mit seinem jüngsten Bruder vorgeschlagen. Dieses ist der Herzog von Alanzon. Er ist, unter dem Vorwande einer Gesandtschaft, nach England gekommen, um diese Verbindung zustande zu bringen. Es läßt sich alles, sowohl von seiten des Parlaments 25 als der Königin, sehr wohl dazu an: aber indes erblickt er die Blanca und verliebt sich in sie. Itzt kömmt er und bittet Floren, ihm in seiner Liebe behilflich zu sein. Flora verbirgt ihm nicht, wie wenig er zu erwarten habe; doch ohne ihm das geringste von der Vertraulichkeit, in welcher der Graf 30 mit ihr stehet, zu entdecken. Sie sagt bloß, Blanca suche sich zu verheiraten, und da sie hierauf sich mit einem Manne, dessen Stand so weit über den ihrigen erhaben sei, doch keine Rechnung machen könne, so dürfte sie schwerlich seiner Liebe

---

[1]) Ruido de armas en la Quinta,
Y dentro el Conde? Qué aguardo,
Que no voy a socorrerle?
Qué aguardo? Lindo recado:
Aguardo a que quiera el miedo
Dejarme entrar: — —
— — — — — — —
Cosme, que ha tenido un miedo
Que puede valer por cuatro.

[2]) La mujer del hortelano,
Que se lavaba las piernas.

Gehör geben. — (Man erwartet, daß der Herzog auf diesen Einwurf die Lauterkeit seiner Absichten beteuern werde: aber davon kein Wort! Die Spanier sind in diesem Punkte lange so strenge und delikat nicht, als die Franzosen.) Er hat einen
5 Brief an die Blanca geschrieben, den Flora übergeben soll. Er wünscht, es selbst mit anzusehen, was dieser Brief für Eindruck auf sie machen werde. Er schenkt Floren eine güldne Kette, und Flora versteckt ihn in eine anstoßende Galerie, indem Blanca mit Cosme hereintritt, welcher ihr die Ankunft
10 seines Herrn meldet.

Essex kömmt. Nach den zärtlichsten Bewillkommungen der Blanca, nach den teuersten Versicherungen des Grafen, wie sehr er ihrer Liebe sich würdig zu zeigen wünsche, müssen sich Flora und Cosme entfernen, und Blanca bleibt mit dem
15 Grafen allein. Sie erinnert ihn, mit welchem Eifer und mit welcher Standhaftigkeit er sich um ihre Liebe beworben habe. Nachdem sie ihm drei Jahre widerstanden, habe sie endlich sich ihm ergeben und ihn, unter Versicherung sie zu heiraten, zum Eigentümer ihrer Ehre gemacht. (Te hice dueño de mi honor:
20 der Ausdruck sagt im Spanischen ein wenig viel.) Nur die Feindschaft, welche unter ihren beiderseitigen Familien obgewaltet, habe nicht erlaubt, ihre Verbindung zu vollziehen. Essex ist nichts in Abrede und fügt hinzu, daß, nach dem Tode ihres Vaters und Bruders, nur die ihm aufgetragene Expe-
25 dition wider die Spanier dazwischen gekommen sei. Nun aber habe er diese glücklich vollendet; nun wolle er unverzüglich die Königin um Erlaubnis zu ihrer Vermählung antreten. — „Und so kann ich dir denn", sagt Blanca, „als meinem Geliebten, als meinem Bräutigam, als meinem Freunde, alle meine Geheim-
30 nisse sicher anvertrauen."[1]) —

Einundsechzigstes Stück.

Den 1. Dezember 1767.

Hierauf beginnt sie eine lange Erzählung von dem Schicksale der Maria von Schottland. Wir erfahren (denn Essex selbst muß alles das, ohne Zweifel, längst wissen), daß ihr

[1]) Bien podré seguramente
Revelarte intentos míos,
Como a galán, como a dueño,
Como a esposo, y como a amigo.

Vater und Bruder dieser unglücklichen Königin sehr zugetan gewesen; daß sie sich geweigert, an der Unterdrückung der Unschuld teilzunehmen; daß Elisabeth sie daher gefangen setzen und in dem Gefängnisse heimlich hinrichten lassen. Kein Wunder, daß Blanca die Elisabeth haßt; daß sie fest entschlossen ist, 5 sich an ihr zu rächen. Zwar hat Elisabeth nachher sie unter ihre Hofdamen aufgenommen und sie ihres ganzen Vertrauens gewürdiget. Aber Blanca ist unversöhnlich. Umsonst wählte die Königin, nur kürzlich, vor allen andern das Landgut der Blanca, um die Jahreszeit einige Tage daselbst ruhig zu ge- 10 nießen. — Diesen Vorzug selbst wollte Blanca ihr zum Verderben gereichen lassen. Sie hatte an ihren Oheim geschrieben, welcher, aus Furcht, es möchte ihm wie seinem Bruder, ihrem Vater, ergehen, nach Schottland geflohen war, wo er sich im Verborgnen aufhielt. Der Oheim war gekommen; und kurz, 15 dieser Oheim war es gewesen, welcher die Königin in dem Garten ermorden wollen. Nun weiß Essex, und wir mit ihm, wer die Person ist, der er das Leben gerettet hat. Aber Blanca weiß nicht, daß es Essex ist, welcher ihren Anschlag vereiteln müssen. Sie rechnet vielmehr auf die unbegrenzte 20 Liebe, deren sie Essex versichert, und wagt es, ihn nicht bloß zum Mitschuldigen machen zu wollen, sondern ihm völlig die glücklichere Vollziehung ihrer Rache zu übertragen. Er soll sogleich an ihren Oheim, der wieder nach Schottland geflohen ist, schreiben und gemeinschaftliche Sache mit ihm machen. 25 Die Tyrannin müsse sterben; ihr Name sei allgemein verhaßt; ihr Tod sei eine Wohltat für das Vaterland, und niemand verdiene es mehr als Essex, dem Vaterlande diese Wohltat zu verschaffen.

Essex ist über diesen Antrag äußerst betroffen. Blanca, seine 30 teure Blanca, kann ihm eine solche Verräterei zumuten? Wie sehr schämt er sich in diesem Augenblicke seiner Liebe! Aber was soll er tun? Soll er ihr, wie es billig wäre, seinen Unwillen zu erkennen geben? Wird sie darum weniger bei ihren schändlichen Gesinnungen bleiben? Soll er der Königin die Sache 35 hinterbringen? Das ist unmöglich: Blanca, seine ihm noch immer teure Blanca, läuft Gefahr. Soll er sie, durch Bitten und Vorstellungen, von ihrem Entschlusse abzubringen suchen? Er müßte nicht wissen, was für ein rachsüchtiges Geschöpf eine beleidigte Frau ist; wie wenig es sich durch Flehen erweichen und 40 durch Gefahr abschrecken läßt. Wie leicht könnte sie seine Abratung, sein Zorn zur Verzweiflung bringen, daß sie sich einem andern entdeckte, der so gewissenhaft nicht wäre und ihr zuliebe

alles unternähme?[1]) — Dieses in der Geschwindigkeit überlegt, faßt er den Vorsatz, sich zu verstellen, um den Roberto, so heißt der Oheim der Blanca, mit allen seinen Anhängern in die Falle zu locken.

5 Blanca wird ungeduldig, daß ihr Essex nicht sogleich antwortet. „Graf," sagt sie, „wenn du erst lange mit dir zu Rate gehst, so liebst du mich nicht. Auch nur zweifeln ist Verbrechen. Undankbarer!" —[2]) „Sei ruhig, Blanca!" erwidert Essex: „ich bin entschlossen." — „Und wozu?" — „Gleich will ich dir es 10 schriftlich geben."

Essex setzt sich nieder, an ihren Oheim zu schreiben, und indem tritt der Herzog aus der Galerie näher. Er ist neugierig, zu sehen, wer sich mit der Blanca so lange unterhält; und erstaunt, den Grafen von Essex zu erblicken. Aber noch mehr erstaunt er 15 über das, was er gleich darauf zu hören bekömmt. Essex hat an den Roberto geschrieben und sagt der Blanca den Inhalt seines Schreibens, das er sofort durch den Cosme abschicken will. Roberto soll mit allen seinen Freunden einzeln nach London kommen; Essex will ihn mit seinen Leuten unterstützen; Essex 20 hat die Gunst des Volks; nichts wird leichter sein, als sich der

---

[1]) Ay tal traicion! vive el Cielo,
Que de amarla estoy corrido.
Blanca, que es mi dulce dueño,
Blanca, a quien quiero, y estimo,
Me propone tal traición!
Que haré, porque si ofendido,
Respondiendo, como es justo,
Contra su traición me irrito,
No por eso ha de evitar
Su resuelto desatino.
Pues darle cuenta a la Reina
Es imposible, pues quiso
Mi suerte, que tenga parte
Blanca en aqueste delito.
Pues si procuro con ruegos
Disuadirla, es desvarío,
Que es una mujer resuelta
Animal tan vengativo,
Que no se dobla a los riesgos;
Antes con afecto impío,
En el mismo rendimiento
Suelen aguzar los filos;
Y quizá desesperada
De mi enojo, o mi desvío,
Se declarará con otro
Menos leal, menos fino,
Que quizá por ella intente
Lo que yo hacer no he querido.

[2]) Si estás consultando, Conde,
Allá dentro de tí mismo
Lo que has de hacer, no me quieres,
Ya el dudarlo fué delito.
Vive Dios, que eres ingrato!

Königin zu bemächtigen; sie ist schon so gut als tot. — „Erst müßt' ich sterben!" ruft auf einmal der Herzog und kömmt auf sie los. Blanca und der Graf erstaunen über diese plötzliche Erscheinung; und das Erstaunen des letztern ist nicht ohne Eifersucht. Er glaubt, daß Blanca den Herzog bei sich verborgen 5 gehalten. Der Herzog rechtfertiget die Blanca und versichert, daß sie von seiner Anwesenheit nichts gewußt; er habe die Galerie offen gefunden und sei von selbst hereingegangen, die Gemälde darin zu betrachten[1]).

Der Herzog. Bei dem Leben meines Bruders, bei dem mir 10

[1]) Por vida del Rey mi hermano,
Y por la que más estimo,
De la Reina mi señora,
Y por — pero yo lo digo,
Que en mí es el mayor empeño
De la verdad del decirlo,
Que no tiene Blanca parte
De estar yo aquí — —
— — — — — — —
Y estad muy agradecido
A Blanca, de que yo os dé,
No satisfacción, aviso
De esta verdad, porque a vos,
Hombres como yo — *Cond.* Imagino
Que no me conoceis bien.
Duq. No os había conocido
Hasta aquí; mas ya os conozco,
Pues ya tan otro os he visto
Que os reconozco traidor.
Cond. Quien dijere — *Duq.* Yo lo digo
No pronuncieis algo, Conde,
Que ya no puedo sufriros.
Cond. Cualquier cosa que yo intente —
Duq. Mirad que estoy persuadido
Que hace la traición cobardes;
Y así cuando os he cogido
En un lance que me da
De que sois cobarde indicios,
No he de aprovecharme de esto,
Y así os perdona mi brío
Ese rato que teneis
El valor desminuído;
Que a estar todo vos entero,
Supiera daros castigo.
Cond. Yo soy el Conde de Sex
Y nadie se me ha atrevido
Sino el hermano del Rey
De Francia. *Duq.* Yo tengo brío
Para que sin ser quien soy,
Pueda mi valor invicto
Castigar, no digo yo
Sólo a vos, mas a vos mismo,
Siendo leal, que es lo más
Con que queda encarecido.
Y pues sois tan gran Soldado,
No echeis a perder, os pido
Tantas heroicas hazañas
Con un hecho tan indigno —

noch kostbarern Leben der Königin, bei — Aber genug, daß ich es sage: Blanca ist unschuldig. Und nur ihr, Mylord, haben Sie diese Erklärung zu danken. Auf Sie ist im geringsten nicht dabei gesehen. Denn mit Leuten, wie Sie, machen Leute, wie ich —

5 **Der Graf.** Prinz, Sie kennen mich ohne Zweifel nicht recht? —

Der Herzog. Freilich habe ich Sie nicht recht gekannt. Aber ich kenne Sie nun. Ich hielt Sie für einen ganz andern Mann: und ich finde, Sie sind ein Verräter.

Der Graf. Wer darf das sagen?

10 **Der Herzog.** Ich! — Nicht ein Wort mehr! Ich will kein Wort mehr hören, Graf!

Der Graf. Meine Absicht mag auch gewesen sein —

Der Herzog. Denn kurz: ich bin überzeugt, daß ein Verräter kein Herz hat. Ich treffe Sie als einen Verräter: ich muß

15 Sie für einen Mann ohne Herz halten. Aber um so weniger darf ich mich dieses Vorteils über Sie bedienen. Meine Ehre verzeiht Ihnen, weil Sie der Ihrigen verlustig sind. Wären Sie so unbescholten, als ich Sie sonst geglaubt, so würde ich Sie zu züchtigen wissen.

20 **Der Graf.** Ich bin der Graf von Essex. So hat mir noch niemand begegnen dürfen, als der Bruder des Königs von Frankreich.

Der Herzog. Wenn ich auch der nicht wäre, der ich bin; wenn nur Sie der wären, der Sie nicht sind, ein Mann von Ehre:

25 so sollten Sie wohl empfinden, mit wem Sie zu tun hätten. — Sie, der Graf von Essex? Wenn Sie dieser berufene Krieger sind: wie können Sie so viele große Taten durch eine so unwürdige Tat vernichten wollen? —

Zweiundsechzigstes Stück.

Den 4. Dezember 1767.

Der Herzog fährt hierauf fort, ihm sein Unrecht in einem

30 etwas gelindern Tone vorzuhalten. Er ermahnt ihn, sich eines Bessern zu besinnen; er will es vergessen, was er gehört habe; er ist versichert, daß Blanca mit dem Grafen nicht einstimme, und daß sie selbst ihm eben das würde gesagt haben, wenn er, der Herzog, ihr nicht zuvorgekommen wäre. Er schließt endlich:

35 „Noch einmal, Graf; gehen Sie in sich! Stehen Sie von einem so schändlichen Vorhaben ab! Werden Sie wieder Sie selbst! Wollen Sie aber meinem Rate nicht folgen: so erinnern

Sie sich, daß Sie einen Kopf haben, und London einen Henker!"[1]) — Hiermit entfernt sich der Herzog. Essex ist in der äußersten Verwirrung; es schmerzt ihn, sich für einen Verräter gehalten zu wissen; gleichwohl darf er es itzt nicht wagen, sich gegen den Herzog zu rechtfertigen; er muß sich gedulden, bis es der Ausgang lehre, daß er da seiner Königin am getreuesten gewesen sei, als er es am wenigsten zu sein geschienen.[2]) So spricht er mit sich selbst: zur Blanca aber sagt er, daß er den Brief sogleich an ihren Oheim senden wolle, und geht ab. Blanca desgleichen; nachdem sie ihren Unstern verwünscht, sich aber noch damit getröstet, daß es kein Schlimmerer als der Herzog sei, welcher von dem Anschlage des Grafen wisse.

Die Königin erscheinet mit ihrem Kanzler, dem sie es vertrauet hat, was ihr in dem Garten begegnet. Sie befiehlt, daß ihre Leibwache alle Zugänge wohl besetzt; und morgen will sie nach London zurückkehren. Der Kanzler ist der Meinung, die Meuchelmörder aufsuchen zu lassen und durch ein öffentliches Edikt demjenigen, der sie anzeigen werde, eine ansehnliche Belohnung zu verheißen, sollte er auch selbst ein Mitschuldiger sein. „Denn da es ihrer zwei waren," sagt er, „die den Anfall taten, so kann leicht einer davon ein ebenso treuloser Freund sein, als er ein treuloser Untertan ist."[3]) — Aber die Königin mißbilliget diesen Rat; sie hält es für besser, den ganzen Vorfall zu unterdrücken und es gar nicht bekannt werden zu lassen, daß es Menschen gegeben, die sich einer solchen Tat erkühnen dürfen. „Man muß", sagt sie, „die Welt glauben machen, daß die Könige so wohl bewacht werden, daß es der Verräterei unmöglich ist, an sie zu kommen. Außerordentliche Verbrechen werden besser verschwiegen, als bestraft. Denn das Beispiel

---

[1]) Miradlo mejor, dejad
Un intento tan indigno,
Corresponded a quien sois,
Y sino bastan avisos,
Mirad que hay Verdugo en Londres,
Y en vos cabeza, harto os digo.

[2]) No he de responder al Duque
Hasta que el suceso mismo
Muestre como fueron falsos
De mi traición los indicios,
Y que soy más leal, cuando
Más traidor he parecido.

[3]) Y pues son dos los culpados
Podrá ser, que alguno de ellos
Entregue al otro; que es llano,
Que será traidor amigo
Quien fué desleal vasallo.

der Strafe ist von dem Beispiele der Sünde unzertrennlich; und dieses kann oft ebensosehr anreizen, als jenes abschrecken."[1])

Indem wird Essex gemeldet und vorgelassen. Der Bericht, den er von dem glücklichen Erfolge seiner Expedition abstattet, ist
5 kurz. Die Königin sagt ihm auf eine sehr verbindliche Weise: „Da ich Euch wieder erblicke, weiß ich von dem Ausgange des Krieges schon genug."[2]) Sie will von keinen nähern Umständen hören, bevor sie seine Dienste nicht belohnt, und befiehlt dem Kanzler, dem Grafen sogleich das Patent als Admiral von
10 England auszufertigen. Der Kanzler geht; die Königin und Essex sind allein; das Gespräch wird vertraulicher; Essex hat die Schärpe um; die Königin bemerkt sie, und Essex würde es aus dieser bloßen Bemerkung schließen, daß er sie von ihr habe, wenn er es aus den Reden der Blanca nicht schon geschlossen hätte.
15 Die Königin hat den Grafen schon längst heimlich geliebt; und nun ist sie ihm sogar das Leben schuldig.[3]) Es kostet ihr alle Mühe, ihre Neigung zu verbergen. Sie tut verschiedne Fragen, ihn auszulocken und zu hören, ob sein Herz schon eingenommen, und ob er es vermute, wem er das Leben in dem Garten gerettet.
20 Das letzte gibt er ihr durch seine Antworten gewissermaßen zu verstehen, und zugleich, daß er für eben diese Person mehr empfinde, als er derselben zu entdecken sich erkühnen dürfe. Die Königin ist auf dem Punkte, sich ihm zu erkennen zu geben; doch siegt noch ihr Stolz über ihre Liebe. Ebensosehr hat der
25 Graf mit seinem Stolze zu kämpfen: er kann sich des Gedankens nicht entwehren, daß ihn die Königin liebe, ob er schon die Vermessenheit dieses Gedankens erkennet. (Daß diese Szene größtenteils aus Reden bestehen müsse, die jedes seitab führet, ist leicht zu erachten.) Sie heißt ihn gehen und heißt ihn wieder so
30 lange warten, bis der Kanzler ihm das Patent bringe. Er bringt es; sie überreicht es ihm; er bedankt sich, und das Seitab fängt mit neuem Feuer an.

---

[1]) Y es gran materia de estado
Dar a entender, que los Reyes
Están en sí tan guardados
Que aunque la traición los busque,
Nunca ha de poder hallarlos;
Y así el secreto averigüe
Enormes delitos, cuando
Más que el castigo, escarmientos
Dé ejemplares el pecado.

[2]) Que ya sólo con miraros
Sé el suceso de la guerra.

[3]) No bastaba, amor tirano,
Una inclinación tan fuerte,
Sin que te hayas ayudado
Del deberle yo la vida?

Die Königin. Törichte Liebe! —
Essex. Eitler Wahnsinn! —
Die Königin. Wie blind! —
Essex. Wie verwegen! —
Die Königin. So tief willst du, daß ich mich herabsetze? — 5
Essex. So hoch willst Du, daß ich mich versteige? —
Die Königin. Bedenke, daß ich Königin bin!
Essex. Bedenke, daß ich Untertan bin!
Die Königin. Du stürzest mich bis in den Abgrund, —
Essex. Du erhebest mich bis zur Sonne, — 10
Die Königin. Ohne auf meine Hoheit zu achten.
Essex. Ohne meine Niedrigkeit zu erwägen.
Die Königin. Aber, weil du meines Herzens dich bemeistert: —
Essex. Aber, weil Du meiner Seele Dich bemächtiget: — 15
Die Königin. So stirb da, und komm' nie auf die Zunge!
Essex. So stirb da, und komm' nie über die Lippen![1])

(Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie reden miteinander und reden auch nicht miteinander. Der eine hört, was der andere nicht sagt, und antwortet auf das, was 20 er nicht gehört hat. Sie nehmen einander die Worte nicht aus dem Munde, sondern aus der Seele. Man sage jedoch nicht, daß man ein Spanier sein muß, um an solchen unnatürlichen Künsteleien Geschmack zu finden. Noch vor einige dreißig Jahre fanden wir Deutsche ebensoviel Geschmack daran; denn unsere 25 Staats- und Heldenaktionen wimmelten davon, die in allem nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren.)

Nachdem die Königin den Essex beurlaubet und ihm befohlen, ihr bald wieder aufzuwarten, gehen beide auf verschiedene Seiten ab und machen dem ersten Aufzuge ein Ende. — Die Stücke 30 der Spanier, wie bekannt, haben deren nur drei, welche sie Jornadas, Tagewerke, nennen. Ihre alleraltesten Stücke hatten

---

[1]) *Rein.* Loco Amor — *Cond.* Necio imposible —
Rein. Qué ciego — *Cond.* Qué temerario —
Rein. Me abates a tal bajeza —
Cond. Me quieres subir tan alto —
Rein. Advierte, que soy la Reina —
Cond. Advierte que soy vasallo —
Rein. Pues me humillas al abismo —
Cond. Pues me acercas a los rayos —
Rein. Sin reparar mi grandeza —
Cond. Sin mirar mi humilde estado —
Rein. Ya que te miro acá dentro —
Cond. Ya que en mí te vas entrando —
Rein. Muere entre el pecho, y la voz.
Cond. Muere entre el alma, y los labios.

Viere: sie krochen, sagt Lope de Vega, auf allen Vieren, wie Kinder; denn es waren auch wirklich noch Kinder von Komödien. Virues war der erste, welcher die vier Aufzüge auf drei brachte; und Lope folgte ihm darin, ob er schon die ersten Stücke seiner
5 Jugend, oder vielmehr seiner Kindheit, ebenfalls in vieren gemacht hatte. Wir lernen dieses aus einer Stelle in des letztern „Neuen Kunst, Komödien zu machen"[1]; mit der ich aber eine Stelle des Cervantes in Widerspruch finde[2], wo sich dieser den Ruhm anmaßt, die spanische Komödie von fünf Akten, aus
10 welchen sie sonst bestanden, auf drei gebracht zu haben. Der spanische Literator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich dabei nicht aufhalten.

Dreiundsechzigstes Stück.

Den 8. Dezember 1767.

Die Königin ist von dem Landgute zurückgekommen; und Essex gleichfalls. Sobald er in London angelangt, eilte er nach
15 Hofe, um sich keinen Augenblick vermissen zu lassen. Er eröffnet mit seinem Cosme den zweiten Akt, der in dem königlichen Schlosse spielt. Cosme hat, auf Befehl des Grafen, sich mit Pistolen versehen müssen; der Graf hat heimliche Feinde; er besorgt, wenn er des Nachts spät vom Schlosse gehe, über-
20 fallen zu werden. Er heißt den Cosme, die Pistolen nur indes in das Zimmer der Blanca zu tragen und sie von Floren aufheben zu lassen. Zugleich bindet er die Schärpe los, weil er zur Blanca gehen will. Blanca ist eifersüchtig; die Schärpe könnte ihr Gedanken machen; sie könnte sie haben wollen; und er
25 würde sie ihr abschlagen müssen. Indem er sie dem Cosme zur Verwahrung übergibt, kömmt Blanca dazu. Cosme will sie geschwind verstecken: aber es kann so geschwind nicht geschehen, daß es Blanca nicht merken sollte. Blanca nimmt den Grafen mit sich zur Königin; und Essex ermahnt im Abgehen den
30 Cosme, wegen der Schärpe reinen Mund zu halten und sie niemanden zu zeigen.

[1]) Arte nuevo de hazer Comedias, die sich hinter des Lope Rimas befindet.

El Capitán Virués, insigne ingenio,
Puso en tres actos la Comedia, que antes
Andaba en cuatro, como pies de niño,
Que eran entonces niñas las Comedias,
Y yo las escribí de once, y doce años,
De a cuatro actos, y de a cuatro pliegos,
Porque cada acto un pliego contenía.

[2]) In der Vorrede zu seinen Komödien: Donde me atreví a reducir las Comedias a tres Jornadas, de cinco que tenían.

Cosme hat, unter seinen andern guten Eigenschaften, auch diese, daß er ein Erzplauderer ist. Er kann kein Geheimnis eine Stunde bewahren; er fürchtet ein Geschwär im Leibe davon zu bekommen; und das Verbot des Grafen hat ihn zu rechter Zeit erinnert, daß er sich dieser Gefahr bereits sechsunddreißig Stunden ausgesetzt habe[1]). Er gibt Floren die Pistolen und hat den Mund schon auf, ihr auch die ganze Geschichte von der maskierten Dame und der Schärpe zu erzählen. Doch eben besinnt er sich, daß es wohl eine würdigere Person sein müsse, der er sein Geheimnis zuerst mitteile. Es würde nicht lassen, wenn sich Flora rühmen könnte, ihn dessen defloriert zu haben[2]). (Ich muß von allerlei Art des spanischen Witzes eine kleine Probe einzuflechten suchen.)

Cosme darf auf diese würdigere Person nicht lange warten. Blanca wird von ihrer Neugierde viel zu sehr gequält, daß sie sich nicht, sobald als möglich, von dem Grafen losmachen sollen, um zu erfahren, was Cosme vorhin so hastig vor ihr zu verbergen gesucht. Sie kömmt also sogleich zurück, und nachdem sie ihn zuerst gefragt, warum er nicht schon nach Schottland abgegangen, wohin ihn der Graf schicken wollen, und er ihr geantwortet, daß er mit anbrechendem Tage abreisen werde: verlangt sie zu wissen, was er da versteckt halte? Sie dringt in ihn; doch Cosme läßt nicht lange in sich dringen. Er sagt ihr alles, was er von der Schärpe weiß; und Blanca nimmt sie ihm ab. Die Art, mit der er sich seines Geheimnisses entlediget, ist äußerst ekel. Sein Magen will es nicht länger bei sich behalten; es stößt ihm auf; es kneipt ihn; er steckt den Finger in den Hals; er gibt es von sich, und um einen bessern Geschmack wieder in den Mund zu bekommen, läuft er geschwind ab, eine Quitte oder Olive darauf zu kauen[3]). Blanca kann aus seinem verwirrten Geschwätze zwar

[1]) — Yo no me acordaba
De decirlo, y lo callaba.
Y como me lo entregó,
Ya por decirlo reviento,
Que tengo tal propiedad,
Que en un hora, o la mitad,
Se me hace postema un cuento.

[2]) Allá va Flora; mas no,
Será persona más grave —
No es bien que Flora se alabe
Que el cuento me desfloró.

[3]) Ya se me viene a la boca
La purga. — —
O que regüeldos tan secos
Me vienen! terrible aprieto. —
Mi estómago no lo lleva;
Protesto que es gran trabajo,
Meto los dedos. — —
Y pues la purga he trocado,

nicht recht klug werden: sie versteht aber doch so viel daraus, daß die Schärpe das Geschenk einer Dame ist, in die Essex verliebt werden könnte, wenn er es nicht schon sei. „Denn er ist doch nur ein Mann", sagt sie. „Und wehe der, die ihre Ehre
5 einem Manne anvertrauet hat! Der beste ist noch so schlimm!"[1]) — Um seiner Untreue also zuvorzukommen, will sie ihn je eher je lieber heiraten.

Die Königin tritt herein und ist äußerst niedergeschlagen. Blanca fragt, ob sie die übrigen Hofdamen rufen soll: aber die
10 Königin will lieber allein sein; nur Irene soll kommen und vor dem Zimmer singen. Blanca geht auf der einen Seite nach Irenen ab, und von der andern kömmt der Graf.

Essex liebt die Blanca: aber er ist ehrgeizig genug, auch der Liebhaber der Königin sein zu wollen. Er wirft sich diesen Ehr-
15 geiz selbst vor; er bestraft sich deswegen; sein Herz gehört der Blanca; eigennützige Absichten müssen es ihr nicht entziehen wollen; unechte Konvenienz muß keinen echten Affekt besiegen[2]). Er will sich also lieber wieder entfernen, als er die Königin gewahr wird: und die Königin, als sie ihn erblickt, will ihm
20 gleichfalls ausweichen. Aber sie bleiben beide. Indem fängt Irene vor dem Zimmer an zu singen. Sie singt eine Redondilla, ein kleines Lied von vier Zeilen, dessen Sinn dieser ist: „Sollten meine verliebten Klagen zu deiner Kenntnis gelangen: o so laß das Mitleid, welches sie verdienen, den Unwillen überwältigen,
25 den du darüber empfindest, daß ich es bin, der sie führet." Der Königin gefällt das Lied; und Essex findet es bequem, ihr durch dasselbe, auf eine versteckte Weise, seine Liebe zu erklären. Er sagt, er habe es glossieret[3]), und bittet um Erlaubnis, ihr seine

Y el secreto he vomitado
Desde el principio hasta el fin,
Y sin dejar cosa alguna,
Tal asco me dió al decillo,
Voy a probar de un membrillo,
O a morder de una aceituna. —

[1]) Es hombre al fin, y ay! de aquella
Que a un hombre fió su honor,
Siendo tan malo, el mejor.

[2]) Abate, abate las alas
No subas tanto, busquemos
Más proporcionada esfera
A tan limitado vuelo.
Blanca me quiere, y a Blanca
Adoro yo ya en mi dueño;
Pues cómo de amor tan noble
Por una ambición me alejo?
No conveniencia bastarda
Venza un legítimo afecto.

[3]) Die Spanier haben eine Art von Gedichten, welche sie Glosas nennen. Sie nehmen eine oder mehrere Zeilen gleichsam zum Texte und erklären oder umschreiben diesen Text

Glosse vorsagen zu dürfen. In dieser Glosse beschreibt er sich als den zärtlichsten Liebhaber, dem es aber die Ehrfurcht verbiete, sich dem geliebten Gegenstande zu entdecken. Die Königin lobt

so, daß sie die Zeilen selbst in diese Erklärung oder Umschreibung wiederum einflechten. Den Text heißen sie Mote oder Letra, und die Auslegung insbesondere Glosa, welches denn aber auch der Name des Gedichts überhaupt ist. Hier läßt der Dichter den Essex das Lied der Irene zum Mote machen, das aus vier Zeilen besteht, deren jede er in einer besondern Stanze umschreibt, die sich mit der umschriebenen Zeile schließt. Das Ganze sieht so aus:

Mote.
Si acaso mis desvarios
Llegaren a tus umbrales,
La lastima de ser males
Quite el horror de ser mios.

Glosa.
Aunque el dolor me provoca
Decir mis quejas no puedo,
Que es mi osadía tan poca,
Que entre el respeto, y el miedo
Se me mueren en la boca;
Y asi no llegan tan míos
Mis males a tus orejas,
Porque no han de ser oídos
Si acaso digo mis quejas,
Si acaso mis desvarios.

El ser tan mal explicados
Sea su mayor indicio,
Que trocando en mis cuidados
El silencio, y vos su oficio,
Quedarán más ponderados:
Desde hoy por estas señales
Sean de ti conocidos,
Que sin duda son mis males
Si algunos mal repetidos
Llegaren a tus umbrales.

Mas ay Dios! que mis cuidados
De tu crueldad conocidos,
Aunque más acreditados,
Serán ménos adquiridos.
Que con los otros mezclados:
Porque no sabiendo a cuales
Más tu ingratitud se deba
Viéndolos todos iguales
Fuerza es que en común te mueva
La lástima de ser males.

En mi este afecto violento
Tu hermoso desdén le causa;
Tuyo, y mío es mi tormento;
Tuyo, porque eres la causa;
Y mío, porque yo le siento:
Sepan, Laura, tus desvíos
Que mis males son tan suyos,
Y en mis cuerdos desvaríos
Esto que tienen de tuyos
Quite el horror de ser míos.

Es müssen aber eben nicht alle Glossen so symmetrisch sein als diese. Man hat alle Freiheit, die Stanzen, die man mit den Zeilen des Mote schließt, so ungleich zu machen, als man will. Man braucht auch nicht alle Zeilen einzuflechten; man kann sich auf eine einzige einschränken und diese mehr als einmal wiederholen. Übrigens gehören diese Glossen unter die älteren Gattungen der spanischen Poesie, die nach dem Boscan und Garcilasso ziemlich aus der Mode gekommen.

seine Poesie: aber sie mißbilliget seine Art zu lieben. „Eine Liebe,“ sagt sie unter andern, „die man verschweigt, kann nicht groß sein; denn Liebe wächst nur durch Gegenliebe, und der Gegenliebe macht man sich durch das Schweigen mutwillig
5 verlustig.“

Vierundsechzigstes Stück.

Den 11. Dezember 1767.

Der Graf versetzt, daß die vollkommenste Liebe die sei, welche keine Belohnung erwarte; und Gegenliebe sei Belohnung. Sein Stillschweigen selbst mache sein Glück: denn solange er seine Liebe verschweige, sei sie noch unverworfen, könne er sich noch von der
10 süßen Vorstellung täuschen lassen, daß sie vielleicht dürfe genehmiget werden. Der Unglückliche sei glücklich, solange er noch nicht wisse, wie unglücklich er sei[1]). Die Königin widerlegt diese Sophistereien als eine Person, der selbst daran gelegen ist, daß Essex nicht länger darnach handle: und Essex, durch diese Wider-
15 legung erdreistet, ist im Begriff, das Bekenntnis zu wagen, von welchem die Königin behauptet, daß es ein Liebhaber auf alle Weise wagen müsse; als Blanca hereintritt, den Herzog anzumelden. Diese Erscheinung der Blanca bewirkt einen von den sonderbarsten Theaterstreichen. Denn Blanca hat die Schärpe um,
20 die sie dem Cosme abgenommen, welches zwar die Königin, aber nicht Essex gewahr wird[2]).

---

[1]) — — El más verdadero amor
Es el que en sí mismo quieto
Descansa, sin atender
A más paga, o más intento:
La correspondencia es paga,
Y tener por blanco el precio
Es querer por granjería. —
— — — — — — —
Dentro está del silencio, y del respeto
Mi amor, y así mi dicha está segura,
Presumiendo tal vez (dulce locura!)
Que es admitido del mayor sujeto.
Dejándome engañar de este concepto,
Dura mi bien, porque mi engaño dura;
Necia será la lengua, si aventura
Un bien que está seguro en el secreto. —
Que es feliz quien no siendo venturoso
Nunca llega á saber, que es desdichado.

[2]) Por no morir de mal, cuando
Puedo morir de remedio,
Digo pues, ea, osadía,
Ella me alentó, qué temo? —
Que será bien que a tu Alteza —
(Sale Blanca con la banda puesta.)
Bl. Señora, el duque — *Cond.* A mal tiempo
Viene Blanca. *Bl.* Está aguardando

Essex. So sei es gewagt! — Frisch! Sie ermuntert mich selbst. Warum will ich an der Krankheit sterben, wenn ich an dem Hilfsmittel sterben kann? Was fürchte ich noch? — Königin, wann denn also, —

Blanca. Der Herzog, Ihro Majestät, — 5

Essex. Blanca könnte nicht ungelegener kommen.

Blanca. Wartet in dem Vorzimmer, —

Die Königin. Ah! Himmel!

Blanca. Auf Erlaubnis, —

Die Königin. Was erblicke ich? 10

Blanca. Hereintreten zu dürfen.

Die Königin. Sag' ihm — Was seh' ich! — Sag' ihm, er soll warten. — Ich komme von Sinnen! — Geh, sag' ihm das.

Blanca. Ich gehorche.

Die Königin. Bleib! Komm her! näher! — 15

Blanca. Was befehlen Ihro Majestät? —

Die Königin. O, ganz gewiß! — Sage ihm — Es ist kein Zweifel mehr! — Geh, unterhalte ihn einen Augenblick, — Weh, mir! — Bis ich selbst zu ihm herauskomme. Geh, laß mich!

Blanca. Was ist das? — Ich gehe. 20

En la antecámara — *Rein.* Ay, cielo!
Bl. Para entrar — *Rein.* Qué es lo que miro!
Bl. Licencia. *Rein.* Decid; — qué veo! —
Decid que espere; — estoy loca!
Decid, andad. *Bl.* Ya obedezco.
Rein. Venid acá, volved. *Bl.* Qué manda
Vuestra Alteza? *Rein.* El daño es cierto. —
Decidle — no hay que dudar —
Entretenedle un momento —
Ay de mí! — miéntras yo salgo —
Y dejadme. *Bl.* Qué es aquesto?
Y voy. *Cond.* Ya Blanca se fué,
Quiero pues volver — *Rein.* Ha celos!
Cond. A declararme atrevido,
Pues si me atrevo, me atrevo
En fé de sus pretensiones.
Rein. Mi prenda en poder ajeno?
Vive Dios, pero es vergüenza
Que pueda tanto un afecto
En mí. *Cond.* Según lo que dijo
Vuestra Alteza aquí, y supuesto,
Que cuesta cara la dicha,
Que se compra con el miedo,
Quiero morir noblemente.
Rein. Porqué lo decís? *Cond.* Qué espero
Si á vuestra Alteza (que dudo!)
Le declarase mi afecto,
Algun amor — *Rein.* Que decís?
A mí? cómo, loco, necio,
Conoceisme? Quien soy yo?
Decid, quién soy? que sospecho,
Que se os huyó la memoria. —

Essex. Blanca ist weg. Ich kann nun wieder fortfahren, —
Die Königin. Ha, Eifersucht!
Essex. Mich zu erklären. — Was ich wage, wage ich auf ihre eigene Überredung.
5 **Die Königin.** Mein Geschenk in fremden Händen! Bei Gott! — Aber ich muß mich schämen, daß eine Leidenschaft so viel über mich vermag!
Essex. Wenn denn also, — wie Ihre Majestät gesagt, — und wie ich einräumen muß, — das Glück, welches man durch
10 Furcht erkauft, — sehr teuer zu stehen kömmt; — wenn man viel edler stirbt: — so will auch ich, —
Die Königin. Warum sagen Sie das, Graf?
Essex. Weil ich hoffe, daß, wann ich — Warum fürchte ich mich noch? — wann ich Ihro Majestät meine Leidenschaft be-
15 kennte, — daß einige Liebe —
Die Königin. Was sagen Sie da, Graf? An mich richtet sich das? Wie? Tor! Unsinniger! Kennen Sie mich auch? Wissen Sie, wer ich bin? Und wer Sie sind? Ich muß glauben, daß Sie den Verstand verloren. —
20 Und so fahren Ihro Majestät fort, den armen Grafen auszufenstern, daß es eine Art hat! Sie fragt ihn, ob er nicht wisse, wie weit der Himmel über alle menschliche Erfrechungen erhaben sei? Ob er nicht wisse, daß der Sturmwind, der in den Olymp dringen wolle, auf halbem Wege zurückbrausen müsse? Ob
25 er nicht wisse, daß die Dünste, welche sich zur Sonne erhüben, von ihren Strahlen zerstreuet würden? — Wer vom Himmel gefallen zu sein glaubt, ist Essex. Er zieht sich beschämt zurück und bittet um Verzeihung. Die Königin befiehlt ihm, ihr Angesicht zu meiden, nie ihren Palast wieder zu betreten und sich
30 glücklich zu schätzen, daß sie ihm den Kopf lasse, in welchem sich so eitle Gedanken erzeugen können[1]). Er entfernt sich; und die Königin geht gleichfalls ab, nicht ohne uns merken zu lassen, wie wenig ihr Herz mit ihren Reden übereinstimme.
Blanca und der Herzog kommen an ihrer Statt, die Bühne
35 zu füllen. Blanca hat dem Herzog es frei gestanden, auf welchem Fuße sie mit dem Grafen stehe; daß er notwendig ihr Gemahl werden müsse, oder ihre Ehre sei verloren. Der Herzog faßt den Entschluß, den er wohl fassen muß; er will sich seiner Liebe entschlagen: und ihr Vertrauen zu vergelten, verspricht er sogar, sich

---

[1]) — — No me veais,
Y agradeced el que os dejo
Cabeza, en que se engendraron
Tan livianos pensamientos.

bei der Königin ihrer anzunehmen, wenn sie ihr die Verbindlichkeit, die der Graf gegen sie habe, entdecken wolle.

Die Königin kömmt bald, in tiefen Gedanken, wieder zurück. Sie ist mit sich selbst im Streit, ob der Graf auch wohl so schuldig sei, als er scheine. Vielleicht, daß es eine andere Schärpe war, die der ihrigen nur so ähnlich ist. — Der Herzog tritt sie an. Er sagt, er komme, sie um eine Gnade zu bitten, um welche sie auch zugleich Blanca bitte. Blanca werde sich näher darüber erklären; er wolle sie zusammen allein lassen: und so läßt er sie.

Die Königin wird neugierig, und Blanca verwirrt. Endlich entschließt sich Blanca, zu reden. Sie will nicht länger von dem veränderlichen Willen eines Mannes abhangen; sie will es seiner Rechtschaffenheit nicht länger anheimstellen, was sie durch Gewalt erhalten kann. Sie flehet die Elisabeth um Mitleid an: die Elisabeth, die Frau, nicht die Königin. Denn da sie eine Schwachheit ihres Geschlechts bekennen müsse: so suche sie in ihr nicht die Königin, sondern nur die Frau[1]).

Fünfundsechzigstes Stück.

Den 15. Dezember 1767.

Du? mir eine Schwachheit? fragt die Königin.

Blanca. Schmeicheleien, Seufzer, Liebkosungen, und besonders Tränen, sind vermögend, auch die reinste Tugend zu untergraben. Wie teuer kömmt mir diese Erfahrung zu stehen! Der Graf —

Die Königin. Der Graf? Was für ein Graf? —

Blanca. Von Essex.

Die Königin. Was höre ich?

---

[1]) — — Ya estoy resuelta;
No a la voluntad mudable
De un hombre esté yo sujeta,
Que aunque no sé que me olvide,
Es necedad, que yo quiera
Dejar á su cortesía
Lo que puede hacer la fuerza.
Gran Isabela, escuchadme,
Y al escucharme tu Alteza,
Ponga aun más que la atención,
La piedad con las orejas.
Isabela os he llamado
En esta ocasión, no Reina,
Que cuando vengo a deciros
Del honor una flaqueza
Que he hecho como mujer,
Porque mejor os parezca,
No Reina, mujer os busco.
Sólo mujer os quisiera. —

Blanca. Seine verführerische Zärtlichkeit —
Die Königin. Der Graf von Essex?
Blanca. Er selbst, Königin. —
Die Königin (bei Seite). Ich bin des Todes! — Nun? weiter!
5 **Blanca.** Ich zittere. — Nein, ich darf es nicht wagen —

Die Königin macht ihr Mut und lockt ihr nach und nach mehr ab, als Blanca zu sagen brauchte; weit mehr, als sie selbst zu hören wünscht. Sie höret, wo und wie der Graf glücklich gewesen[1]); und als sie endlich auch höret, daß er ihr die Ehe 10 versprochen, und daß Blanca auf die Erfüllung dieses Versprechens dringe: so bricht der so lange zurückgehaltene Sturm auf einmal aus. Sie verhöhnet das leichtgläubige Mädchen auf das empfindlichste und verbietet ihr schlechterdings, an den Grafen weiter zu denken. Blanca errät ohne Mühe, daß dieser Eifer der 15 Königin Eifersucht sein müsse: und gibt es ihr zu verstehen.

Die Königin. Eifersucht? — Nein; bloß deine Aufführung entrüstet mich. — Und gesetzt, — ja gesetzt, ich liebte den Grafen. Wenn ich, — ich ihn liebte, und eine andere wäre so vermessen, so töricht, ihn neben mir zu lieben, — was sage ich, zu lieben? 20 — ihn nur anzusehen, — was sage ich, anzusehen? — sich nur eine Gedanke von ihm in den Sinn kommen zu lassen: das sollte dieser andern nicht das Leben kosten? — Du siehest, wie sehr mich eine bloß vorausgesetzte, erdichtete Eifersucht aufbringt: urteile daraus, was ich bei einer wahren tun würde. Itzt stelle ich 25 mich nur eifersüchtig: hüte dich, mich es wirklich zu machen![2])

---

[1]) *Bl.* Le llamé una noche obscura —
Rein. Y vino a verte? *Bl.* Pluguiera
A Dios, que no fuera tanta
Mi desdicha, y su fineza.
Vino más galán que nunca,
Y yo que dos veces ciega,
Por mi mal, estaba entónces
Del amor, y las tinieblas —

[2]) *Rein.* Este es celo, Blanca. *Bl.* Celos,
Añadiéndole una letra.
Rein. Qué decis? *Bl.* Señora, que
Si acaso posible fuera,
A no ser vos la que dice
Esas palabras, dijera,
Que eran celos. *Rein.* Qué son celos?
No son celos, es ofensa
Que me estais haciendo vos.
Supongamos, que quisiera
Al Conde en esta ocasión;
Pues si yo al Conde quisiera
Y alguna atrevida, loca
Presumida, descompuesta
Le quisiera, qué es querer?
Que le mirara, o le viera;
Qué es verle? No sé que diga,

Mit dieser Drohung geht die Königin ab und läßt die Blanca in der äußersten Verzweiflung. Dieses fehlte noch zu den Beleidigungen, über die sich Blanca bereits zu beklagen hatte. Die Königin hat ihr Vater und Bruder und Vermögen genommen: und nun will sie ihr auch den Grafen nehmen. Die Rache war 5 schon beschlossen: aber warum soll Blanca noch erst warten, bis sie ein anderer für sie vollzieht? Sie will sie selbst bewerkstelligen, und noch diesen Abend. Als Kammerfrau der Königin muß sie sie auskleiden helfen; da ist sie mit ihr allein; und es kann ihr an Gelegenheit nicht fehlen. — Sie sieht die Königin mit 10 dem Kanzler wiederkommen und geht, sich zu ihrem Vorhaben gefaßt zu machen.

Der Kanzler hält verschiedne Briefschaften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafengehen noch durchsehen. Der Kanzler erhebt die außer- 15 ordentliche Wachsamkeit, mit der sie ihren Reichsgeschäften obliege; die Königin erkennt es für ihre Pflicht und beurlaubet den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigern Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände 20 nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben", sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie itzt nicht denken wollte. Seine Liebe zu Blanca ist ein Stachel 25 in ihrem Herzen, der ihr das Leben zur Last macht. Bis sie der Tod von dieser Marter befreie, will sie bei dem Bruder des Todes Linderung suchen: und so fällt sie in Schlaf.

Indem tritt Blanca herein und hat eine von den Pistolen des Grafen, die sie in ihrem Zimmer gefunden. (Der Dichter hatte 30 sie, zu Anfange dieses Akts, nicht vergebens dahin tragen lassen.) Sie findet die Königin allein und entschlafen: was für einen bequemern Augenblick könnte sie sich wünschen? Aber eben hat der Graf die Blanca gesucht und sie in ihrem Zimmer nicht

---

No hay cosa que ménos sea —
No la quitara la vida?
La sangre no le bebiera? —
Los celos, aunque fingidos,
Me arrebataron la lengua,
Y dispararon mi enojo —
Mirad que no me deis celos,
Que si fingidos se altera
Tanto mi enojo, ved vos,
Si fuera verdad, qué hiciera —
Escarmentad en las burlas,
No me deis celos de veras.

getroffen. Ohne Zweifel errät man, was nun geschieht. Er kömmt also, sie hier zu suchen; und kömmt eben noch zurecht, der Blanca in den mörderischen Arm zu fallen und ihr die Pistole, die sie auf die Königin schon gespannt hat, zu entreißen. Indem er
5 aber mit ihr ringt, geht der Schuß los: die Königin erwacht, und alles kömmt aus dem Schlosse herzugelaufen.

Die Königin (im Erwachen). Ha! Was ist das?

Der Kanzler. Herbei, herbei! Was war das für ein Knall in dem Zimmer der Königin? Was geschieht hier?

10 **Essex** (mit der Pistole in der Hand). Grausamer Zufall!

Die Königin. Was ist das, Graf?

Essex. Was soll ich tun?

Die Königin. Blanca, was ist das?

Blanca. Mein Tod ist gewiß!

15 **Essex.** In welcher Verwirrung befinde ich mich!

Der Kanzler. Wie? der Graf ein Verräter?

Essex (bei Seite). Wozu soll ich mich entschließen? Schweige ich: so fällt das Verbrechen auf mich. Sage ich die Wahrheit: so werde ich der nichtswürdige Verkläger meiner Geliebten,
20 meiner Blanca, meiner teuersten Blanca.

Die Königin. Sind Sie der Verräter, Graf? Bist du es, Blanca? Wer von euch war mein Retter? wer mein Mörder? Mich dünkt, ich hörte im Schlafe euch beide rufen: Verräterin! Verräter! Und doch kann nur eines von euch diesen Namen
25 verdienen. Wenn eines von euch mein Leben suchte, so bin ich es dem andern schuldig. Wem bin ich es schuldig, Graf? Wer suchte es, Blanca? Ihr schweigt? — Wohl, schweigt nur! Ich will in dieser Ungewißheit bleiben; ich will den Unschuldigen nicht wissen, um den Schuldigen nicht zu kennen. Vielleicht dürfte
30 es mich ebensosehr schmerzen, meinen Beschützer zu erfahren, als meinen Feind. Ich will der Blanca gern ihre Verräterei vergeben, ich will sie ihr verdanken: wenn dafür der Graf nur unschuldig war[1]).

---

[1]) Conde, vos traidor? Vos, Blanca?
El juicio está indiferente,
Cual me libra, cual me mata.
Conde, Blanca, respondedme!
Tu á la Reina? tu á la Reina?
Oid, aunque confusamente:
Ha, traidora, dijo el Conde.
Blanca, dijo: Traidor eres.
Estas razones de entrambos
A entrambas cosas convienen:
Uno de los dos me libra,
Otro de los me ofende.
Conde, cuál me daba vida?

Aber der Kanzler sagt: wenn es die Königin schon hierbei wolle bewenden lassen, so dürfe er es doch nicht; das Verbrechen sei zu groß; sein Amt erfodere, es zu ergründen; besonders da aller Anschein sich wider den Grafen erkläre.

Die Königin. Der Kanzler hat recht; man muß es untersuchen. — Graf, — 5

Essex. Königin! —

Die Königin. Bekennen Sie die Wahrheit. — (bei Seite.) Aber wie sehr fürchtet meine Liebe, sie zu hören! — War es Blanca?

Essex. Ich Unglücklicher! 10

Die Königin. War es Blanca, die meinen Tod wollte?

Essex. Nein, Königin; Blanca war es nicht.

Die Königin. Sie waren es also?

Essex. Schreckliches Schicksal! — Ich weiß nicht.

Die Königin. Sie wissen es nicht? — Und wie kömmt dieses 15 mörderische Werkzeug in Ihre Hand? —

Der Graf schweigt, und die Königin befiehlt, ihn nach dem Tower zu bringen. Blanca, bis sich die Sache mehr aufhellet, soll in ihrem Zimmer bewacht werden. Sie werden abgeführt, und der zweite Aufzug schließt. 20

Sechsundsechzigstes Stück.

Den 18. Dezember 1767.

Der dritte Aufzug fängt sich mit einer langen Monologe der Königin an, die allen Scharfsinn der Liebe aufbietet, den Grafen unschuldig zu finden. Die Vielleicht werden nicht gesparet, um ihn weder als ihren Mörder, noch als den Liebhaber der Blanca denken zu dürfen. Besonders geht sie mit den Vor- 25 aussetzungen wider die Blanca ein wenig sehr weit; sie denkt über diesen Punkt überhaupt lange so zärtlich und sittsam nicht, als

---

Blanca, cuál me daba muerte?
Decidme! — no lo digais,
Que neutral mi valor quiere,
Por no saber el traidor,
No saber el inocente.
Mejor es quedar confusa,
En duda mi juicio quede,
Porque cuando mire a alguno,
Y de la traición me acuerde,
A pensar, que es el traidor,
Que es el leal también piense.
Yo le agradeciera á Blanca,
Que ella la traidora fuese,
Solo á trueque de que el Conde
Fuera él, que estaba inocente. —

wir es wohl wünschen möchten, und als sie auf unsern Theatern denken müßte[1]).

Es kommen der Herzog und der Kanzler: jener, ihr seine Freude über die glückliche Erhaltung ihres Lebens zu bezeigen;
5 dieser, ihr einen neuen Beweis, der sich wider den Essex äußert, vorzulegen. Auf der Pistole, die man ihm aus der Hand genommen, steht sein Name; sie gehört ihm; und wem sie gehört, der hat sie unstreitig auch brauchen wollen.

Doch nichts scheinet den Essex unwidersprechlicher zu ver-
10 dammen, als was nun erfolgt. Cosme hat, bei anbrechendem Tage, mit dem bewußten Briefe nach Schottland abgehen wollen und ist angehalten worden. Seine Reise sieht einer Flucht sehr ähnlich, und solche Flucht läßt vermuten, daß er an dem Verbrechen seines Herrn Anteil könne gehabt haben. Er
15 wird also vor den Kanzler gebracht, und die Königin befiehlt, ihn in ihrer Gegenwart zu verhören. Den Ton, in welchem sich Cosme rechtfertiget, kann man leicht erraten. Er weiß von nichts; und als er sagen soll, wo er hingewollt, läßt er sich um die Wahrheit nicht lange nötigen. Er zeigt den Brief,
20 den ihm sein Graf an einen andern Grafen nach Schottland zu überbringen befohlen: und man weiß, was dieser Brief enthält. Er wird gelesen, und Cosme erstaunt nicht wenig, als er hört, wohin es damit abgesehen gewesen. Aber noch mehr erstaunt er über den Schluß desselben, worin der Über-
25 bringer ein Vertrauter heißt, durch den Roberto seine Antwort sicher bestellen könne. „Was höre ich?" ruft Cosme. „Ich ein Vertrauter? Bei diesem und jenem! ich bin kein Vertrauter; ich bin niemals einer gewesen, und will auch in meinem Leben keiner sein. — Habe ich wohl das Ansehen zu einem
30 Vertrauten? Ich möchte doch wissen, was mein Herr an mir gefunden hätte, um mich dafür zu nehmen. Ich, ein Vertrauter, ich, dem das geringste Geheimnis zur Last wird?

[1]) No pudo ser que mintiera
Blanca en lo que me contó
De gozarla el Conde? No,
Que Blanca no lo fingiera;
No pudo haberla gozado,
Sin estar enamorado,
Y cuando tierno y rendido,
Entónces la haya querido,
No puede haberla olvidado?
No le vieron mis antojos
Entre acogimientos sabios,
Muy callando con los labios,
Muy bachiller con los ojos,
Cuando al decir sus enojos
Yo su despecho reñí?

Ich weiß zum Exempel, daß Blanca und mein Herr einander lieben, und daß sie heimlich miteinander verheiratet sind: es hat mir schon lange das Herz abdrücken wollen; und nun will ich es nur sagen, damit Sie hübsch sehen, meine Herren, was für ein Vertrauter ich bin. Schade, daß es nicht etwas viel Wichtigeres ist: ich würde es ebensowohl sagen[1]).“ Diese Nachricht schmerzt die Königin nicht weniger, als die Überzeugung, zu der sie durch den unglücklichen Brief von der Verräterei des Grafen gelangt. Der Herzog glaubt, nun auch sein Stillschweigen brechen zu müssen und der Königin nicht länger zu verbergen, was er in dem Zimmer der Blanca zufälligerweise angehört habe. Der Kanzler dringt auf die Bestrafung des Verräters, und sobald die Königin wieder allein ist, reizen sie sowohl beleidigte Majestät, als gekränkte Liebe, des Grafen Tod zu beschließen.

Nunmehr bringt uns der Dichter zu ihm in das Gefängnis. Der Kanzler kömmt und eröffnet dem Grafen, daß ihn das Parlament für schuldig erkannt und zum Tode verurteilet habe, welches Urteil morgen des Tages vollzogen werden solle. Der Graf beteuert seine Unschuld.

Der Kanzler. Ihre Unschuld, Mylord, wollte ich gern glauben: aber so viele Beweise wider Sie! — Haben Sie den Brief an den Roberto nicht geschrieben? Ist es nicht Ihr eigenhändiger Name?

Essex. Allerdings ist er es.

Der Kanzler. Hat der Herzog von Alanzon Sie, in dem Zimmer der Blanca, nicht ausdrücklich den Tod der Königin beschließen hören?

Essex. Was er gehört hat, hat er freilich gehört.

Der Kanzler. Sahe die Königin, als sie erwachte, nicht

---

[1]) Qué escucho? Señores mios,
Dos mil demonios me lleven,
Si yo confidente soy,
Si lo he sido, o si lo fuere,
Ni tengo intención de serlo.
— — — Tengo yo
Cara de ser confidente?
Yo no sé que ha visto en mí
Mi amo para tenerme
En esta opinion; y à fe,
Que me holgara de que fuese
Cosa de más importancia
Un secretillo muy leve,
Que rabio ya por decirlo,
Que es que el Conde a Blanca quiere,
Que están casados los dos '
Un secreto — — —

die Pistole in Ihrer Hand? Gehört die Pistole, auf der Ihr Name gestochen, nicht Ihnen?

Essex. Ich kann es nicht leugnen.

Der Kanzler. So sind Sie ja schuldig.

5 Essex. Das leugne ich.

Der Kanzler. Nun, wie kamen Sie denn dazu, daß Sie den Brief an den Roberto schrieben?

Essex. Ich weiß nicht.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß der Herzog den ver-
10 räterischen Vorsatz aus Ihrem eignen Munde vernehmen mußte?

Essex. Weil es der Himmel so wollte.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß sich das mörderische Werkzeug in Ihren Händen fand?

Essex. Weil ich viel Unglück habe.

15 Der Kanzler. Wenn alles das Unglück, und nicht Schuld ist: wahrlich, Freund, so spielet Ihnen Ihr Schicksal einen harten Streich. Sie werden ihn mit Ihrem Kopfe bezahlen müssen.

Essex. Schlimm genug[1]).

---

[1]) *Con.* Sólo el descargo que tengo
Es el estar inocente.
Senescal. Aunque yo quiera creerlo
No me dejan los indicios,
Y advertid, que ya no es tiempo
De dilación, que mañana
Habeis de morir. *Con.* Yo muero
Inocente. *Sen.* Pues decid:
No escribisteis a Roberto
Esta carta? Aquesta firma
No es la vuestra? *Con.* No lo niego.
Sen. El gran duque de Alanzón
No os oyó en el aposento
De Blanca trazar la muerte
De la Reina? *Con.* Aqueso es cierto.
Sen. Cuando despertó la Reina
No os halló, Conde, a vos mesmo
Con la pistola en la mano?
Y la pistola que vemos
Vuestro nombre allí gravado
No es vuestro? *Con.* Os lo concedo.
Sen. Luego vos estais culpado.
Con. Eso solamente niego.
Sen. Pues como escribisteis, Conde,
La carta al traidor Roberto?
Con. No lo sè. *Sen.* Pues cómo el Duque
Que escuchó vuestros intentos,
Os convence en la traición?
Con. Porque así lo quiso el cielo.
Sen. Cómo hallado en vuestra mano
Os culpa el vil instrumento?
Con. Porque tengo poca dicha. —
Sen. Pues sabed, que si es desdicha
Y no culpa, en tanto aprieto

„Wissen Ihro Gnaden nicht," fragt Cosme, der dabei ist, „ob sie mich etwa mit hängen werden?" Der Kanzler antwortet Nein, weil ihn sein Herr hinlänglich gerechtfertiget habe; und der Graf ersucht den Kanzler, zu verstatten, daß er die Blanca noch vor seinem Tode sprechen dürfe. Der Kanzler bedauert, daß er, als Richter, ihm diese Bitte versagen müsse; weil beschlossen worden, seine Hinrichtung so heimlich, als möglich, geschehen zu lassen, aus Furcht vor den Mitverschwornen, die er vielleicht sowohl unter den Großen, als unter dem Pöbel in Menge haben möchte. Er ermahnt ihn, sich zum Tode zu bereiten, und geht ab. Der Graf wünschte bloß deswegen die Blanca noch einmal zu sprechen, um sie zu ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen. Da er es nicht mündlich tun dürfen, so will er es schriftlich tun. Ehre und Liebe verbinden ihn, sein Leben für sie hinzugeben; bei diesem Opfer, das die Verliebten alle auf der Zunge führen, das aber nur bei ihm zur Wirklichkeit gelangt, will er sie beschwören, es nicht fruchtlos bleiben zu lassen. Es ist Nacht; er setzt sich nieder zu schreiben, und befiehlt Cosmen, den Brief, den er ihm hernach geben werde, sogleich nach seinem Tode der Blanca einzuhändigen. Cosme geht ab, um indes erst auszuschlafen.

Siebenundsechzigstes Stück.

Den 22. Dezember 1767.

Nun folgt eine Szene, die man wohl schwerlich erwartet hätte. Alles ist ruhig und stille, als auf einmal eben die Dame, welcher Essex in dem ersten Akte das Leben rettete, in eben dem Anzuge, die halbe Maske auf dem Gesichte, mit einem Lichte in der Hand, zu dem Grafen in das Gefängnis hereintritt. Es ist die Königin. „Der Graf", sagt sie vor sich im Hereintreten, „hat mir das Leben erhalten: ich bin ihm dafür verpflichtet. Der Graf hat mir das Leben nehmen wollen: das schreiet um Rache. Durch seine Verurteilung ist der Gerechtigkeit ein Genüge geschehen: nun geschehe es auch der Dankbarkeit und Liebe!"[1] Indem sie

Os pone vuestra fortuna,
Conde amigo, que supuesto
Que no dais otro descargo,
En fe de indicios tan ciertos,
Mañana vuestra cabeza
Ha de pagar —

[1] El Conde me dió la vida
Y así obligada me veo:

näher kömmt, wird sie gewahr, daß der Graf schreibt. „Ohne Zweifel", sagt sie, „an seine Blanca! Was schadet das? Ich komme aus Liebe, aus der feurigsten, uneigennützigsten Liebe: itzt schweige die Eifersucht! — Graf!" — Der Graf hört sich rufen, sieht hinter sich und springt voller Erstaunen auf. „Was seh' ich!" — „Keinen Traum," fährt die Königin fort, „sondern die Wahrheit. Eilen Sie, sich davon zu überzeugen, und lassen Sie uns kostbare Augenblicke nicht mit Zweifeln verlieren. — Sie erinnern sich doch meiner? Ich bin die, der Sie das Leben gerettet. Ich höre, daß Sie morgen sterben sollen; und ich komme, Ihnen meine Schuld abzutragen, Ihnen Leben für Leben zu geben. Ich habe den Schlüssel des Gefängnisses zu bekommen gewußt. Fragen Sie mich nicht, wie? Hier ist er; nehmen Sie; er wird Ihnen die Pforte in den Park öffnen; fliehen Sie, Graf, und erhalten Sie ein Leben, das mir so teuer ist." —

Essex. Teuer? Ihnen, Madame?

Die Königin. Würde ich sonst so viel gewagt haben, als ich wage?

Essex. Wie sinnreich ist das Schicksal, das mich verfolgt! Es findet einen Weg, mich durch mein Glück selbst unglücklich zu machen. Ich scheine glücklich, weil die mich zu befreien kömmt, die meinen Tod will: aber ich bin um so viel unglücklicher, weil die meinen Tod will, die meine Freiheit mir anbietet[1]). —

Die Königin verstehet hieraus genugsam, daß sie Essex kennet. Er verweigert sich der Gnade, die sie ihm angetragen, gänzlich; aber er bittet, sie mit einer andern zu vertauschen.

Die Königin. Und mit welcher?

Essex. Mit der, Madame, von der ich weiß, daß sie in Ihrem Vermögen steht, — mit der Gnade, mir das Angesicht meiner Königin sehen zu lassen. Es ist die einzige, um die ich es nicht zu klein halte, Sie an das zu erinnern, was ich für Sie getan habe. Bei dem Leben, das ich Ihnen gerettet, beschwöre ich Sie, Madame, mir diese Gnade zu erzeigen.

El Conde me daba muerte,
Y así ofendida me quejo.
Pues ya que con la sentencia
Esta parte he satisfecho,
Pues cumplí con la justicia,
Con el amor cumplir quiero. —

[1]) Ingeniosa mi fortuna
Halló en la dicha más nuevo
Modo de hacerme infeliz,
Pues cuando dichoso veo,
Que me libra quien me mata,
Tambien desdichado advierto,
Que me mata quien me libra.

Die Königin (vor sich). Was soll ich tun? Vielleicht, wenn er mich sieht, daß er sich rechtfertiget! Das wünsche ich ja nur.

Essex. Verzögern Sie mein Glück nicht, Madame.

Die Königin. Wenn Sie es denn durchaus wollen, Graf; wohl: aber nehmen Sie erst diesen Schlüssel; von ihm hängt Ihr Leben ab. Was ich itzt für Sie tun darf, könnte ich hernach vielleicht nicht dürfen. Nehmen Sie; ich will Sie gesichert wissen[1]).

Essex (indem er den Schlüssel nimmt). Ich erkenne diese Vorsicht mit Dank. — Und nun, Madame, — ich brenne, mein Schicksal auf dem Angesichte der Königin, oder dem Ihrigen zu lesen.

Die Königin. Graf, ob beide gleich eines sind, so gehört doch nur das, welches Sie noch sehen, mir ganz allein; denn das, welches Sie nun erblicken, (indem sie die Maske abnimmt) ist der Königin. Jenes, mit welchem ich Sie erst sprach, ist nicht mehr.

Essex. Nun sterbe ich zufrieden! Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt; und auch mir müßte diese Wohltat des Gesetzes zustatten kommen. Doch ich will weniger hierzu, als zu mir selbst, meine Zuflucht nehmen. Ich will es wagen, meine Königin an die Dienste zu erinnern, die ich ihr und dem Staate geleistet —[2]).

Die Königin. An diese habe ich mich schon selbst erinnert. Aber Ihr Verbrechen, Graf, ist größer als Ihre Dienste.

---

[1]) Pues si esto ha de ser, primero
Tomad, Conde, aquesta llave,
Que si ha de ser instrumento
De vuestra vida, quizá
Tan otra, quitando el velo,
Seré, que no pueda entónces
Hacer lo que ahora puedo,
Y como á daros la vida
Me empeñé por lo que os debo,
Por si no puedo después,
De esta suerte me prevengo.

[2]) Morirè yo consolado.
Aunque si por privilegio
En viendo la cara al Rey
Queda perdonado el reo;
Yo de este indulto, Señora
Vida por ley me prometo:
Esto es en común, que es
Lo que a todos da el derecho;
Pero si en particular
Merecer el perdón quiero,
Oíd, vereis que me ayuda
Mayor indulto en mis hechos.
Mis hazañas — —

Essex. Und ich habe mir nichts von der Huld meiner Königin zu versprechen?

Die Königin. Nichts.

Essex. Wenn die Königin so streng ist, so rufe ich die 5 Dame an, der ich das Leben gerettet. Diese wird doch wohl gütiger mit mir verfahren?

Die Königin. Diese hat schon mehr getan, als sie sollte: sie hat Ihnen den Weg geöffnet, der Gerechtigkeit zu entfliehen.

Essex. Und mehr habe ich um Sie nicht verdient, um 10 Sie, die mir ihr Leben schuldig ist?

Die Königin. Sie haben schon gehört, daß ich diese Dame nicht bin. Aber gesetzt, ich wäre es: gebe ich Ihnen nicht ebensoviel wieder, als ich von Ihnen empfangen habe?

Essex. Wo das? Dadurch doch wohl nicht, daß Sie mir 15 den Schlüssel gegeben?

Die Königin. Dadurch allerdings.

Essex. Der Weg, den mir dieser Schlüssel eröffnen kann, ist weniger der Weg zum Leben, als zur Schande. Was meine Freiheit bewirken soll, muß nicht meiner Furchtsamkeit 20 zu dienen scheinen. Und doch glaubt die Königin, mich mit diesem Schlüssel für die Reiche, die ich ihr erfochten, für das Blut, das ich um sie vergossen, für das Leben, das ich ihr erhalten, mich mit diesem elenden Schlüssel für alles das abzulohnen?[1]) Ich will mein Leben einem anständigern Mittel 25 zu danken haben, oder sterben (indem er nach dem Fenster geht).

Die Königin. Wo gehen Sie hin?

Essex. Nichtwürdiges Werkzeug meines Lebens und meiner Entehrung! Wenn bei dir alle meine Hoffnung beruhet, so empfange die Flut, in ihrem tiefsten Abgrunde, alle meine 30 Hoffnung! (Er eröffnet das Fenster und wirft den Schlüssel durch das Gitter in den Kanal.) Durch die Flucht wäre mein Leben viel zu teuer erkauft[2]).

---

[1]) Luego esta, que asi camino
Abrirá a mi vida, abriendo,
También lo abrirá a mi infamia;
Luego esta, que instrumento
De mi libertad, también
Lo habrá de ser de mi miedo.
Esta, que sólo me sirve
De huir, es el desempeño
De Reinos, que os he ganado,
De servicios, que os he hecho.
Y en fin, de esa vida, de esa,
Que teneis hoy por mi esfuerzo?
En esta se cifra tanto? —

[2]) Vil instrumento
De mi vida, y de mi infamia,

Die Königin. Was haben Sie getan, Graf? — Sie haben sehr übel getan.

Essex. Wenn ich sterbe: so darf ich wenigstens laut sagen, daß ich eine undankbare Königin hinterlasse. — Will sie aber diesen Vorwurf nicht: so denke sie auf ein anderes Mittel, mich zu retten. Dieses unanständigere habe ich ihr genommen. Ich berufe mich nochmals auf meine Dienste: es steht bei ihr, sie zu belohnen oder mit dem Andenken derselben ihren Undank zu verewigen.

Die Königin. Ich muß das letztere Gefahr laufen. — Denn wahrlich, mehr konnte ich, ohne Nachteil meiner Würde, für Sie nicht tun.

Essex. So muß ich denn sterben?

Die Königin. Ohnfehlbar. Die Frau wollte Sie retten; die Königin muß dem Rechte seinen Lauf lassen. Morgen müssen Sie sterben; und es ist schon morgen. Sie haben mein ganzes Mitleid; die Wehmut bricht mir das Herz; aber es ist nun einmal das Schicksal der Könige, daß sie viel weniger nach ihren Empfindungen handeln können, als andere. — Graf, ich empfehle Sie der Vorsicht! —

Achtundsechzigstes Stück.

Den 25. Dezember 1767.

Noch einiger Wortwechsel zum Abschiede, noch einige Ausrufungen in der Stille: und beide, der Graf und die Königin, gehen ab; jedes von einer besondern Seite. Im Herausgehen, muß man sich einbilden, hat Essex Cosmen den Brief gegeben, den er an die Blanca geschrieben. Denn den Augenblick darauf kömmt dieser damit herein und sagt, daß man seinen Herrn zum Tode führe; sobald es damit vorbei sei, wolle er den Brief, so wie er es versprochen, übergeben. Indem er ihn aber ansieht, erwacht seine Neugierde. „Was mag dieser Brief wohl enthalten? Eine Eheverschreibung? die käme ein wenig zu spät. Die Abschrift von seinem Urteile? die wird er doch nicht der schicken, die es zur Witwe macht. Sein Testament? auch wohl nicht. Nun was denn?“

Por esta reja cayendo
Del parque, que bate el río,
Entre sus cristales quiero,
Si sois mi esperanza, hundiros;
Caed al húmido centro,
Donde el Tamásis sepulte
Mi esperanza, y mi remedio.

Er wird immer begieriger; zugleich fällt ihm ein, wie es ihm schon einmal fast das Leben gekostet hätte, daß er nicht gewußt, was in dem Briefe seines Herrn stünde. „Wäre ich nicht", sagt er, „bei einem Haare zum Vertrauten darüber ge-
5 worden? Hol' der Geier die Vertrautschaft! Nein, das muß mir nicht wieder begegnen!" Kurz, Cosme beschließt den Brief zu erbrechen; und erbricht ihn. Natürlich, daß ihn der Inhalt äußerst betroffen macht; er glaubt, ein Papier, das so wichtige und gefährliche Dinge enthalte, nicht geschwind
10 genug los werden zu können; er zittert über den bloßen Gedanken, daß man es in seinen Händen finden könne, ehe er es freiwillig abgeliefert; und eilet, es geraden Weges der Königin zu bringen.

Eben kömmt die Königin mit dem Kanzler heraus. Cosme
15 will sie den Kanzler nur erst abfertigen lassen; und tritt bei Seite. Die Königin erteilt dem Kanzler den letzten Befehl zur Hinrichtung des Grafen; sie soll sogleich und ganz in der Stille vollzogen werden; das Volk soll nichts davon erfahren, bis der geköpfte Leichnam ihm mit stummer Zunge Treue und
20 Gehorsam zurufe[1]). Den Kopf soll der Kanzler in den Saal bringen und, nebst dem blutigen Beile, unter einen Teppich legen lassen; hierauf die Großen des Reichs versammeln, um ihnen mit eins Verbrechen und Strafe zu zeigen, zugleich sie an diesem Beispiele ihrer Pflicht zu erinnern und ihnen ein-
25 zuschärfen, daß ihre Königin ebenso strenge zu sein wisse, als sie gnädig sein zu können wünsche: und das alles, wie sie der Dichter sagen läßt, nach Gebrauch und Sitte des Landes[2]).

Der Kanzler geht mit diesen Befehlen ab, und Cosme

[1]) Hasta que el tronco cadáver
Le sirva de muda lengua.

[2]) Y así al salón de palacio
Hareis que llamados vengan
Los Grandes y los Milordes,
Y para que allí le vean,
Debajo de una cortina
Hareis poner la cabeza
Con el sangriento cuchillo,
Que amenaza junto a ella,
Por símbolo de justicia,
Costumbre de Inglaterra:
Y en estando todos juntos,
Monstrándome justiciera,
Exhortándolos primero
Con amor a la obediencia,
Les mostraré luego al Conde,
Para que todos atiendan,
Que en mi hay rigor que los rinda,
Si hay piedad que los atreva.

tritt die Königin an. „Diesen Brief", sagt er, „hat mir mein Herr gegeben, ihn nach seinem Tode der Blanca einzuhändigen. Ich habe ihn aufgemacht, ich weiß selbst nicht warum; und da ich Dinge darin finde, die Ihro Majestät wissen müssen, und die dem Grafen vielleicht noch zustatten kommen 5 können: so bringe ich ihn Ihro Majestät, und nicht der Blanca." Die Königin nimmt den Brief und lieset: „Blanca, ich nahe mich meinem letzten Augenblicke; man will mir nicht vergönnen, mit dir zu sprechen: empfange also meine Ermahnung schriftlich. Aber vors erste lerne mich kennen; ich 10 bin nie der Verräter gewesen, der ich dir vielleicht geschienen; ich versprach, dir in der bewußten Sache behilflich zu sein, bloß um der Königin desto nachdrücklicher zu dienen und den Roberto, nebst seinen Anhängern, nach London zu locken. Urteile, wie groß meine Liebe ist, da ich demohngeachtet eher 15 selbst sterben, als dein Leben in Gefahr setzen will. Und nun die Ermahnung: stehe von dem Vorhaben ab, zu welchem dich Roberto anreizet; du hast mich nun nicht mehr; und es möchte sich nicht alle Tage einer finden, der dich so sehr liebte, daß er den Tod des Verräters für dich sterben wollte[1])." — 20

„Mensch!" ruft die bestürzte Königin, „was hast du mir da gebracht?" „Nun?" sagt Cosme, „bin ich noch ein Vertrauter?" — „Eile, fliehe, deinen Herrn zu retten! Sage dem Kanzler, einzuhalten! — Holla, Wache! bringt ihn augenblicklich vor mich, — den Grafen, — geschwind!" — Und eben wird er ge- 25 bracht: sein Leichnam nämlich. So groß die Freude war,

---

[1]) Blanca, en el último trance,
Porque hablarte no me dejan,
He de escribirte un consejo,
Y también una advertencia;
La advertencia es, que yo nunca
Fuí traidor, que la promesa
De ayudar en lo que sabes,
Fué por servir a la Reina,
Cogiendo a Roberto en Londres,
Y a los que seguirle intentan;
Para aquesto fué la carta:
Esto he querido que sepas,
Porque adviertas el prodigio
De mi amor, que así se deja
Morir, por guardar tu vida.
Esta ha sido la advertencia:
(Valgame dios!) el consejo
Es, que desistas la empresa
A que Roberto te incita.
Mira que sin mí te quedas
Y no ha de haber cada día
Quien, por mucho que te quiera,
Por conservarte la vida
Por traidor la suya pierda. —

welche die Königin auf einmal überströmte, ihren Grafen unschuldig zu wissen: so groß sind nunmehr Schmerz und Wut, ihn hingerichtet zu sehen. Sie verflucht die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen: und Blanca mag zittern! —

5 So schließt sich dieses Stück, bei welchem ich meine Leser vielleicht zu lange aufgehalten habe. Vielleicht auch nicht. Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt oder auch nur auszugsweise mitgeteilet hätte. Denn die „Virginia" des Augustino de Montiano y Luyando ist zwar spanisch 10 geschrieben; aber kein spanisches Stück: ein bloßer Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmäßig, aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weiten so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben[1]). 15 Wenn das zweite Stück des nämlichen Verfassers nicht besser geraten ist; wenn die neueren Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben: so mögen sie mir es nicht übelnehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon greife, als nach 20 ihnen.

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses „Essex". In allen einerlei Fehler, und einerlei Schönheiten: mehr oder weniger; das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen: aber nach den Schönheiten dürfte man 25 mich fragen. — Eine ganze eigne Fabel; eine sehr sinnreiche Verwicklung; sehr viele, und sonderbare, und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere; nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke. —

30 Das sind allerdings Schönheiten: ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Teil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Übertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten fran- 35 zösischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit: und sage mir, ob ihnen andere, als Schönheiten solcher Art, übrig bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes, als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?

Anständigkeit: wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit. 40 Alle ihre Verwicklungen sind anständiger, und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger, und abgedroschner; alle

[1]) Theatralische Bibliothek, erstes Stück, S. 117.

ihre Situationen anständiger, und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst; diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste; diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtiget ist? Ich bin weit entfernt, diese zu verteidigen. Wenn sie zwar bloß mit der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine; — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etikette, dem Zeremoniell und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern Teil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei, als er: so würde mir die unsinnigste Abwechslung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß, willkommner sein, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier, und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29. Dezember 1767.

Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem Lehrgedichte über „die Kunst, neue Komödien zu machen", dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darüber. Da er sahe, daß es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten: so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben; und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die klassischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige", sagt er, „könnet ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch (Philipp der Zweite) dieses nicht gebilliget; es sei nun, weil er einsahe, daß es wider die Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines
5 Königes zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, daß dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter einführte; wie unter andern in dem „Amphitruo" des Plautus zu sehen: und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von Menandern redet, die
10 älteste Komödie nicht sehr lobt. Es fällt mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen: so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischet, Seneca mit dem Terenz zu-
15 sammengeschmolzen, gibt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch diese Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schön-
20 heit entlehnet[1])."

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst, in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabnen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen, zum Muster dienet? Es scheinet so.
25 Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr getan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschöniget;

[1]) Eligese el sujeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente,
Filipo Rey de España, y Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadaba,
O fuese el ver, que al arte contradice,
O que la autoridad real no debe
Andar fingida entre la humilde plebe,
Esto es volver a la Comedia antigua,
Donde vemos que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrión lo muestra Júpiter.
Sabe Dios, que me pesa de aprobarlo,
Porque Plutarco hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua,
Mas pues del arte vamos tan remotos,
Y en España le hacemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.
Lo Trágico, y lo Cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca, aunque sea,
Como otro Minotauro de Pasife,
Harán grave una parte, otra ridícula,
Que aquesta variedad deleita mucho,
Buen ejemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.

er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.

„Man tadelt", sagt einer von unsern neuesten Skribenten, „an Shakespeare — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu Jack Falstaff am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat — daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben; daß Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Tränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgendeinen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man tadelt das und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

„Das Leben der meisten Menschen, und (wenn wir es sagen dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staatsaktionen im alten gotischen Geschmacke in so vielen Punkten, daß man beinahe auf die Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um itzt nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken, sowie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Akteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten der Haupt- und Staatsaktionen einander in der Anlage, in der Abteilung und Disposition der Szenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen? Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wie viel wird in beiden dem

Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größesten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt? Und
5 wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, daß man an der Möglichkeit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir durch irgend einen unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott oder durch einen frischen Degenhieb den
10 Knoten auf einmal zwar nicht aufgelöset, aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines hinauslauft, daß auf die eine oder die andere Art das Stück ein Ende hat und die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder — dürfen. Übrigens weiß man, was für eine wichtige Person in
15 den komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hanswurst vorstellt, der sich, vermutlich zum ewigen Denkmal des Geschmacks unserer Voreltern, auf dem Theater der Hauptstadt des deutschen Reiches, erhalten zu wollen scheinet. Wollte Gott, daß er seine Person allein auf dem Theater vorstellte!
20 Aber wieviel große Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt hat man nicht in allen Zeiten mit Hanswurst — oder, welches noch ein wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen? Wie oft haben die größesten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Throns, die Wohltäter ganzer Völker
25 und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wams und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der
30 Tragikomödien die Verwicklung selbst lediglich daher, daß Hanswurst durch irgend ein dummes und schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheiten Leuten, eh' sie sich's versehen können, ihr Spiel verderbt?" —

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des
35 ursprünglichen und nachgebildeten heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen aus einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben zu sein scheinet. In Frankreich und England würde es das äußerste Auf-
40 sehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen vors erste an den *** kauen; und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und

verdaulicher. Wenn ihr Gebiß schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indes Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den — „Agathon"[1]). Dieses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem schicklichsten Orte, lieber hier als gar nicht, sagen will, wie sehr 5 ich es bewundere: da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten und gleichgültigen Tone sie davon sprechen. Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmacke. Roman? Wir 10 wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht, daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohnedem nichts gelegen.)

Siebzigstes Stück.

Den 1. Januar 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr vorstäche: so würde man sie für die beste Schutz- 15 schrift des komisch-tragischen, oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das 20 Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebensogut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein; 25 oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gips nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag geraten, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen 30 könnte; bloß und allein der scheinet es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zu viel von dem zeiget, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste. 35

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheinet, würde er

---

[1]) Zweiter Teil (S. 192).

ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachteten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen, an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlichen Ursachen
5 oder das Ohngefähr den meisten, Vernunft und Überlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Anteil hatte. Er würde schwerlich sagen, daß die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich
10 angelegen sein lassen, sie zu verschönern".

Die Worte getreu und verschönert, von der Nachahmung und der Natur, als dem Gegenstande der Nachahmung, gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es gibt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne;
15 selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung, vermöge der Nachahmung. Es gibt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle, als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie
20 ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden; diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte notwendig das gotische Mischspiel gefallen; so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden.

Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so große
25 Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäglichsten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklärten? Wann diese, so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein will, als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater, ohne den geringsten Anstoß
30 von dieser Seite, durchwandelten? Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden notwendig zurückkommen und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu ver-
35 wickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staatsaktion, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. —
40 Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr, und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie, gotischer Erfindung, die Natur getreu nachahmet; sie ahmet sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässiget die andere Hälfte gänzlich; sie ahmet die Natur

der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzuverschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände, so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns drohet, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr; und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesse annimmt, und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdenn verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vorteil zu ziehen. —

Aber genug hiervon: man sieht schon, wo ich hinaus will. —

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 17. Julius) wurden „Die Brüder“ des Herrn Romanus, und „Das Orakel“ vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stück kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größtenteils aus den „Brüdern" des Terenz genommen ist. Man hat gesagt, daß auch Molière aus dieser Quelle geschöpft habe; und zwar seine „Männerschule". Der Herr von Voltaire
5 macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben: und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen: wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt: wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa in-
10 telligere (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen); und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire: aber daher auch keinen, der uns, die zweite zu ersteigen, weniger be-
15 hilflich sein könnte; secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann: so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in
20 diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die fran- zösischen Skribenten vornehmlich erwählet, und unter diesen be- sonders den Hrn. von Voltaire. Also auch itzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr mutwillig, als gründlich scheinen wollte: der soll
25 wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus, usw. O des
30 Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es bloß aus Mißtrauen in mich selbst.

„,Die Brüder' des Terenz", sagt der Herr von Voltaire, „können höchstens die Idee zu der ,Männerschule' gegeben haben. In den ,Brüdern' sind zwei Alte von verschiedner Gemütsart,
35 die ihre Söhne ganz verschieden erziehen; ebenso sind in der ,Männerschule' zwei Vormünder, ein sehr strenger und ein sehr nachsehender: das ist die ganze Ähnlichkeit. In den ,Brüdern' ist fast ganz und gar keine Intrige: die Intrige in der ,Männerschule' hingegen ist fein und unterhaltend und komisch.
40 Eine von den Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, erscheinet bloß auf dem Theater, um niederzukommen. Die Isabelle des Molière ist fast immer auf der Szene und zeigt sich immer witzig und reizend

und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem Vormunde spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung in den ‚Brüdern' ist ganz unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, daß ein Alter, der sechzig Jahre ärgerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und höflich und freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der ‚Männerschule' aber ist die beste von allen Entwicklungen des Molière; wahrscheinlich, natürlich, aus der Intrige selbst hergenommen, und was ohnstreitig nicht das Schlechteste daran ist, äußerst komisch."

Einundsiebzigstes Stück.

Den 5. Januar 1768.

Es scheinet nicht, daß der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse bei den Jesuiten gekommen, den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse; und das schreibt er auf gut Glück so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht aufmutzen, was er von der Pamphila des Stücks sagt, „daß sie bloß auf dem Theater erscheine, um niederzukommen". Sie erscheinet gar nicht auf dem Theater; sie kömmt nicht auf dem Theater nieder; man vernimmt bloß ihre Stimme aus dem Hause; und warum sie eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, das läßt sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem sehr ungeschickt. —

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der mürrische strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubnis des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis ans Ende. Donatus sagt: Servatur autem per totam fabulam mitis Micio, saevus Demea, Leno avarus usw. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden, als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da; man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Ärgernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut sein lassen; aber morgen, bei früher Tageszeit, muß der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Vetter gekauft, will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauffolgenden vierten Szene des fünften Akts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte nur so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle[1]). Doch die Folge zeigt es, daß man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich antun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischsten Verspottung seines gefälligen Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender; und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er Verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellet unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betriegen läßt, und ihn wirklich verändert glaubt[2]). Hic ostendit Terentius, sagt Donatus, magis Demeam simulasse mutatos mores, quam mutavisse.

Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meinet, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmält und gepoltert habe: denn eine solche Verstellung erfodere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und

---

[1]) — Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,
Prope jam excurso spatio mitto —

[2]) *Mi.* Quid istuc? quae res tam repente mores mutavit tuos?
Quod prolubium, quae istaec subita est largitas? *De.* Dicam tibi:
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,
Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex aequo et bono,
Sed ex assentando, indulgendo et largiendo, Micio.
Nunc adeo, si ob eam rem vobis mea vita invisa est, Aeschine,
Quia non justa injusta prorsus omnia, omnino obsequor;
Missa facio; effundite, emite, facite quod vobis lubet!

er hat alles so vortrefflich motivieret, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Übergange so feine Schattierungen in acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu 5 kommen, die Gabe sehr nötig, sich das Spiel des Akteurs dabei zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem übrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium 10 machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte: so konnten sie es um so mehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch 15 Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheinet. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst, jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere 20 Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht: so irret man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeiget, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Erratung der wahren Aktion kann getroffen 25 werden; ja in vielen scheinen die Worte gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Selbst in der Szene, in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die 30 ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruhet, die ich bestreite. Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführet worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und 35 der Erde und dem Meere; und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zugrunde richtet! —

Micio. O so mäßige dich, und komm wieder zu dir! 40

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns bloß bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warest du es nicht selbst, der es

zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte[1]). usw.

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß
5 Demea viel zu geschwind austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Überlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affekt, wenn er aufs äußerste gekommen, notwendig wieder sinken müsse; daß Demea, auf den Verweis seines Bruders, sich des ungestümen Jachzorns nicht
10 anders als schämen könne: das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht das rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius destomachatus, quam res etiam incertae poscebant. Sed et hoc morale: nam juste irati,
15 omissa saevitia ad ratiocinationes saepe festinant. Wenn der Zornige ganz offenbar recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse: so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner
20 durch eine so sonnenklare Überzeugung zu demütigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch noch immer Zorn bleibt, so macht Donatus die zweite Anmerkung: non quid dicatur, sed quo gestu dicatur, specta: et videbis
25 neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam. Demea sagte zwar: „ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir“: aber Gesicht und Gebärde und Stimme verraten genugsam, daß er sich noch nicht gemäßiget hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage
30 über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nötig, um nur zum Worte zu kommen.

Zweiundsiebzigstes Stück.

Den 8. Januar 1768.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben, aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die

---

[1]) — — — *De.* Eccum adest
Communis corruptela nostrum liberum.
Mi. Tandem reprime iracundiam, atque ad te redi.
De. Repressi, redii, mitto maledicta omnia:
Rem ipsam putemus. Dictum hoc inter nos fuit,
Et ex te adeo est ortum, ne te curares meum,
Neve ego tuum? responde! —

Lebensart seiner Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen: und doch fängt er wieder von vorne an, zu nergeln. Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen, daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft[1]). 5

Demea. Nun gib nur acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubest. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir. Komm, kläre dich auf. 10

Demea. Mag's doch nur heute sein! Was ich muß, das muß ich. — Aber morgen, sobald es Tag wird, geh' ich wieder aufs Dorf, und der Bursche geht mit. —

Micio. Lieber, noch ehe es Tag wird; dächte ich. Sei nur heute lustig! 15

Demea. Auch das Mensch von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht weg wünschen. Nur halte sie auch gut. 20

Demea. Da laß mich vor sorgen! Sie soll in der Mühle und vor dem Ofenloche Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden, als ein Löschbrand.

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege! 25 — Und alsdenn, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn bei ihr schlafen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? — Bei so einer Gemütsart freilich kannst du wohl glücklich sein. Ich fühl' es, leider —

---

[1]) — — — *De.* Ne nimium modo
Bonae tuae istae nos rationes, Micio,
Et tuus iste animus aequus subvertat. *Mi.* Tace;
Non fiet. Mitte jam istaec; da te hodie mihi:
Exporge frontem. *De.* Scilicet ita tempus fert,
Faciendum est: ceterum rus cras cum filio
Cum primo lucu ibo hinc. *Mi.* De nocte censeo:
Hodie modo hilarum fac te. *De.* Et istam psaltriam
Una illuc mecum hinc abstraham. *Mi.* Pugnaveris.
Eo pacto prorsum illic alligaris filium.
Modo facito, ut illam serves. *De.* Ego istuc videro,
Atque ibi favillae plena, fumi, ac pollinis,
Coquendo sit faxo et molendo; praeter haec
Meridie ipso faciam ut stipulam colligat:
Tam excoctam reddam atque atram, quam carbo est. *Mi.* Placet.
Nunc mihi videre sapere. Atque equidem filium,
Tum etiam si nolit, cogam, ut cum illa una cubet.
De. Derides? fortunatus, qui istoc animo sies:
Ego sentio. *Mi.* Ah pergisne? *De.* Jam jam desino.

Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich höre ja auch schon wieder auf.

Bei dem „Lachst du mich aus?" des Demea, merkt Donatus an: Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO, amare severeque dicit. Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen: je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: „Lachst du mich aus?" und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl es leider" sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist: so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann, wie Demea, hat man wirklich vors erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann. Je seltner ihm diese wohltätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er längst alle Spur derselben auf seinem Gesichte vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß. —

Aber wer hätte wohl bei einem Grammatiker so feine Kenntnisse gesucht? Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir itzt bei dem Namen denken. Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war ihr Gebiete. Was von ihren Auslegungen klassischer Schriften auf uns gekommen, verdient daher nicht bloß wegen der Sprache studiert zu werden. Nur muß man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Daß aber dieser Donatus (Aelius) so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die unsern Geschmack bilden können, daß er die verstecktesten Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiß: das kömmt vielleicht weniger von seinen größern Gaben, als von der Beschaffenheit seines Autors selbst. Das römische Theater war, zur Zeit des Donatus, noch nicht gänzlich verfallen; die Stücke des Terenz wurden noch gespielt, und ohne Zweifel noch mit vielen von den Überlieferungen gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des römischen Geschmacks herschrieben: er durfte also nur anmerken, was er sahe und hörte; er brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu machen, daß ihm die Nachwelt Feinheiten zu verdanken hat, die er selbst schwerlich dürfte ausgegrübelt haben. Ich wüßte daher auch kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte, als diesen Kommentar des

Donatus über den Terenz: und bis das Latein unter unsern Schauspielern üblicher wird, wünschte ich sehr, daß man ihnen eine gute Übersetzung davon in die Hände geben wollte. Es versteht sich, daß der Dichter dabei sein und aus dem Kommentar alles wegbleiben müßte, was die bloße Worterklärung betrifft. 5 Die Dacier hat in dieser Absicht den Donatus nur schlecht genutzt, und ihre Übersetzung des Textes ist wäßrig und steif. Eine neuere deutsche, die wir haben, hat das Verdienst der Richtigkeit so so, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr gänzlich[1]); und Donatus ist auch nicht weiter gebraucht, als ihn die Dacier zu 10 brauchen für gut befunden. Es wäre also keine getane Arbeit, was ich vorschlage: aber wer soll sie tun? Die nichts Bessers tun könnten, können auch dieses nicht: und die etwas Bessers tun könnten, werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen 15 — es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus den falschen Gedanken des Voltaire gehabt zu haben scheinet. Auch er hat geglaubt, daß am Ende mit dem Charakter des Demea eine gänzliche Veränderung vorgehe; wenigstens läßt er sie mit dem Charakter seines Lysimons vorgehen. „Je, Kinder," läßt er ihn 20 rufen, „schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja mit Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloß weil ich einmal ein bißchen freundlich aussehe. Bin ich's denn, oder bin ich's nicht? Ich werde wieder recht jung, Bruder! Es ist doch hübsch, wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß 25

---

[1]) Halle 1753. Wunders halben erlaube man mir, die Stelle daraus anzuführen, die ich eben itzt übersetzt habe. Was mir hier aus der Feder geflossen, ist weit entfernt, so zu sein, wie es sein sollte; aber man wird doch ungefähr daraus sehen können, worin das Verdienst besteht, das ich dieser Übersetzung absprechen muß.

D e m e a. Aber mein lieber Bruder, daß uns nur nicht deine schönen Gründe, und dein gleichgültiges Gemüte sie ganz und gar ins Verderben stürzen.

M i c i o. Ach, schweig doch nur, das wird nicht geschehen. Laß das immer sein. Überlaß dich heute einmal mir. Weg mit den Runzeln von der Stirne.

D e m e a. Ja, ja, die Zeit bringt es so mit sich, ich muß es wohl tun. Aber mit anbrechendem Tage gehe ich wieder mit meinem Sohne aufs Land.

M i c i o. Ich werde dich nicht aufhalten, und wenn du die Nacht wieder gehn willst; sei doch heute nur einmal fröhlich!

D e m e a. Die Sängerin will ich zugleich mit herausschleppen.

M i c i o. Da tust du wohl; dadurch wirst du machen, daß dein Sohn ohne sie nicht wird leben können. Aber sorge auch, daß du sie gut verhältst!

D e m e a. Dafür werde ich schon sorgen. Sie soll mir kochen, und Rauch, Asche und Mehl sollen sie schon kenntlich machen. Außerdem soll sie mir in der größten Mittagshitze gehen und Ähren lesen, und dann will ich sie ihm so verbrannt und so schwarz, wie eine Kohle, überliefern.

M i c i o. Das gefällt mir; nun seh' ich recht ein, daß du weislich handelst; aber dann kannst du auch deinen Sohn mit Gewalt zwingen, daß er sie mit zu Bette nimmt.

D e m e a. Lachst du mich etwa aus? Du bist glücklich, daß du ein solches Gemüt hast; aber ich fühle.

M i c i o. Ach! hältst du noch nicht inne?

D e m e a. Ich schweige schon.

so bleiben. Ich wüßte nicht, wenn ich so eine vergnügte Stunde gehabt hätte." Und Frontin sagt: „Nun, unser Alter stirbt gewiß bald[1]). Die Veränderung ist gar zu plötzlich." Jawohl; aber das Sprichwort und der gemeine Glaube von den unver-
5 muteten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen?

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12. Januar 1768.

Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt: nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern!" Er ist
10 es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen. — Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Szenen mit dem Lysimon in unsern deutschen „Brüdern" bei der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen
15 werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie komisch: aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. — Ich verspare das Weitere, bis zu einer zweiten Vorstellung des Stücks.

„Das Orakel" vom Saint-Foix, welches diesen Abend den
20 Beschluß machte, ist allgemein bekannt, und allgemein beliebt.

Den sechsundvierzigsten Abend (Montags, den 20. Julius) ward „Miß Sara[2]), und den siebenundvierzigsten, Tages darauf, „Nanine"[3]) wiederholt. Auf die „Nanine" folgte „Der unvermutete Ausgang" vom Marivaux, in einem Akte.
25 Oder, wie es wörtlicher und besser heißen würde: „Die unvermutete Entwicklung". Denn es ist einer von denen Titeln, die nicht sowohl den Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich anfangs gewissen Einwendungen vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff, oder dessen Behandlung, vorhersieht. Ein Vater
30 will seine Tochter an einen jungen Menschen verheiraten, den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit, daß es fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen möchte sie ihn doch noch lieber, als einen ganz Unbekannten, und spielt sogar, auf sein
35 Angeben, die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier

---

[1]) So soll es ohne Zweifel heißen, und nicht: stirbt ohnmöglich bald. Für viele von unsern Schauspielern ist es nötig, auch solche Druckfehler anzumerken.
[2]) S. den 11. Abend, Seite 75.
[3]) S. den 27. und 33. und 37. Abend, Seite 103. 129 und 162.

abzuschrecken. Dieser kömmt; aber zum Glücke ist es ein so schöner liebenswürdiger Mann, daß sie gar bald ihre Verstellung vergißt und in aller Geschwindigkeit mit ihm einig wird. Man gebe dem Stücke einen andern Titel, und alle Leser und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen Knoten, den man in zehn Szenen so mühsam geschürzt hat, in einer einzigen nicht zu lösen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler in dem Titel selbst angekündiget, und durch diese Ankündigung gewissermaßen gerechtfertiget. Denn, wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat: warum soll er nicht auch vorgestellt werden können? Er sahe ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich: und sollte er denn eben deswegen um so unschicklicher zur Komödie sein? — Nach der Strenge, allerdings: denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennet, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus? Nicht völlig. Der Ausgang ist, daß Jungfer Argante den Erast und nicht den Dorante heiratet, und dieser ist hinlänglich vorbereitet. Denn ihre Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterläunisch; sie liebt ihn, weil sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat als ihn; manchmal liebt sie ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es kömmt; hat sie ihn lange nicht gesehen, so kömmt er ihr liebenswürdig genug vor; sieht sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stoßen ihr dann und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so unschmackhaft, so ekel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz von ihm abzubringen, als daß Erast, den ihr ihr Vater bestimmte, ein solches Gesicht ist? Daß sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet, daß es vielmehr sehr unerwartet sein würde, wenn sie bei jenem bliebe. Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort; und eine unerwartete Entwicklung involvieret eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von der der Dichter auf einmal abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Teil seiner Personen läßt. Und so ist es hier: Peter wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (Mittewochs, den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiße „Richard der Dritte" aufgeführt: zum Beschlusse „Herzog Michel".

Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß, die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden, im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, 5 wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richards auf die Bühne gebracht: aber Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich also", sagt er, „bei der Vergleichung schon 10 viel verlieren: so wird man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber 15 was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! 20 Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, 25 um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektieret; aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, 30 auch die kleinsten Teile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem neh- 35 men, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Ebenso würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen, und aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem 40 Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Tut man aber auch dieses, so kann man wegen der

Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteiget. 5

Ich für mein Teil bedauere es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch eben so original geblieben sein, als er itzt ist: er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß eine einzige übergetragene Gedanke davon gezeugt hätte. 10

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiße dieses nicht getan? Und warum sollte er es nicht getan haben? 15

Kann es nicht ebenso wohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr recht hat, als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben. 20 25

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören: denn er hat es gern, daß man über sein Werk urteilet; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste Urteil ist ihm lieber, als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen: aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten: und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen. — 30 35

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbereiten will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen mußte, daß ich die „Amalia“ meines 40

Freundes auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte[1]. — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre Sie vor dem
5 tückischen Lobe: daß Ihr letztes immer Ihr bestes ist! —

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15. Januar 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden,
10 wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen: und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke
15 lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein: so ist „Richard der Dritte" eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein: so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiße geschildert
20 hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage, die Bühne: daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es dar-
25 auf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllet, mit Leichen derer, die ihm das Liebste in
30 der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über
35 Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher

[1] Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids „Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie", S. 45.

Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crébillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeiget deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes „Schrecken", anstatt des Wortes „Furcht" herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen: man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid", sagt Aristoteles, „verlangt einen, der unverdient leidet: und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen[1])."

Diese Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

„Man hat sich", sagt einer aus der Menge[2]), „über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können; und in der Tat enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz ‚unsersgleichen'

[1]) Im 13. Kapitel der „Dichtkunst".
[2]) Hr. S. in der Vorrede zu s. „Komischen Theater", S. 35.

nur bloß die Ähnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: so war dieser Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, daß nur tugendhafte Personen, oder solche, die einen vergeblichen Fehler an sich hätten, Schrecken erregen könnten: so hatte er unrecht; denn die Vernunft und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit: denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich, vermöge dieses Gefühls, bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen: allein dieses würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen, und also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen, und kein Einwurf sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermutet ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen bloß den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und die plötzliche traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."

Ganz recht: aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück unsersgleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorstehet, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen, Mitleiden und Furcht; wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen[1]), „ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande, und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen gibt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe, sowohl als der Unlust, unterschieden, denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück

1) Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter Teil, S. 4.

die einzige Bestimmung der Zeit: so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weinet, empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktets fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Oedip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden höret: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei. Denn, da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen: so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier, und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch ziehet? Gewiß nicht für sich, sondern für den Aegisth, dessen Erhaltung man so sehr wünschet, und für die betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansiehet. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen: so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrige Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilet werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden.“ —

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19. Januar 1768.

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben

müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur
5 ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben: wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über
10 das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilet werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht
15 getadelte Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für
20 diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden
25 können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine „Dichtkunst" liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rate
30 ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet; besonders muß er die Bücher der „Rhetorik" und „Moral" studieren. Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scho-
35 lastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die „Dichtkunst" war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten:
40 sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifüget, findet sich in dem fünften

und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik“. Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, 5 daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellet habe. Von 10 dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung, als Mitleid und Furcht, erregen könne und dürfe?

Es beruhet aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristo- 15 teles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen, zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch 20 kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige, 25 pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde[1]: und alles das finden wir mitleids- 30 würdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte 35 Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns

---

[1]) *Ὡς δ᾽ ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ᾽ ἑτέρων γιγνόμενα, ἢ μέλλοντα, ἐλεεινά ἐστιν.* Ich weiß nicht, was dem Aemilius Portus (in seiner Ausgabe der Rhetorik, Spirae 1598) eingekommen ist, dieses zu übersetzen: Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quaecunque simulac in aliorum potestatem venerunt, vel ventura sunt, miseranda sunt. Es muß schlechtweg heißen: quaecunque simulac aliis evenerunt, vel eventura sunt.

sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie, nächst dem Mitleiden, nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit bald ohne ihr, erreget werden könne; welches die Mißdeutung des Corneille war: sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu kommentieren[1]). Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet: und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Kodex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rate gezogen hätte. Allein dieses scheinet er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst getan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert, und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und

---

[1]) Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück „Melite" war von 1625, und sein letztes „Surena" von 1675; welches gerade die funfzig Jahr ausmacht, so daß es gewiß ist, daß er bei den Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte.

sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt: und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. 5
Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O," sagte er, „mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen[1]). Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide 10
Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nötig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht: sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend. — Wir können diese Erklärung", fährt er fort, „aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht er- 15
wägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen mißbilliget, gibt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mit- 20
leid zu erregen. Nein; sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und gibt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlet, und daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden 25
wirkten."

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22. Januar 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte 30
von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zu Rate zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene 35

---

[1]) Il est aisé de nous accommoder avec Ar.stote etc.

Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn, nach seiner Lehre, kein Übel eines andern unser Mitleid erreget, was wir nicht für uns selbst fürchten: so konnte er mit
5 keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erreget; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken;
10 oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken: denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid
15 erwecken müsse, sobald wir andere damit bedrohet oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern anderen begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht,
20 die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder noch verführen lassen. Diese disjunktive Partikeln involvieren nicht immer, was er sie in-
25 volvieren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur voneinander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und durch den symbolischen Ausdruck trennen können, wenn die Sache dem-
30 ohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig: so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von beidem wäre; denn Witz und Schönheit
35 lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennet. Aber wenn wir sagen: „dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle“, wollen wir damit auch sagen: daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine
40 Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht: denn wer das eine glaubt, muß notwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere.

Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen; wenn wir sagen, dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit: wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar! 5

Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entstehet bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringet die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen. 10 15

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon, ohne Furcht für uns selbst, Mitleid für andere empfinden können: so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch die dazukommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdienet? 20 25

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funke den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie: und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege: aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente 30 35 40

des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß", sagt er, „keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn
5 das ist das untragischste, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar
10 Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts Kahleres und Abgeschmackteres, als die gewöhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjektivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum; im Französischen durch ce que peut faire quelque
15 plaisir; und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann". Der einzige Goulston, soviel ich finde, scheinet den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das φιλάνθρωπον durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück
20 auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches, trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn reget. Herr Curtius will
25 zwar diese mitleidige Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden Übel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften," sagt er, „die weder Schrecken noch Mitleiden in uns wirken, müssen Folgen seines Lasters sein: denn treffen sie ihn zufällig, oder wohl gar
30 unschuldig, so behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen ihr Mitleid nicht versaget." Aber er scheinet dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittel-
35 bare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge," sagt der Verfasser der „Briefe über die Empfindungen", „die sich um einen Verurteilten in dichten Haufen dränget. Sie haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte
40 begangen; sie haben seinen Wandel und vielleicht ihn selbst verabscheuet. Itzt schleppt man ihn entstellt und ohnmächtig auf das entsetzliche Schaugerüste. Man arbeitet sich durch das Gewühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Dächer hinan,

um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. Sein Urteil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen itzt aller Herzen, daß ihm verziehen würde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick vorher selbst zum Tode 5 verurteilet haben würden? Wodurch wird itzt ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? Ist es nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten physikalischen Übel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aussöhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe könnten wir un- 10 möglich mitleidig mit seinem Schicksale sein."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmet und gleichsam nur einen 15 günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie verstehet. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte 20 auch nicht unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie, durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst, Affekt werden, zu unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26. Januar 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristo- 25 teles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch 30 Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr, und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so 35 würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können, und ohne Zweifel sich wirklich ersparet haben; denn nie

war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften, durch die in der Tragödie erregten, in uns gereiniget werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn
5 obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingrediens des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus
10 ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch,
15 als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses tun könne und wirklich tue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge
20 logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet, und die übrigen Merkmale ineinander reduzieret, bleibt
25 eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erreget. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung; so wie die Epopee und die Komödie: ihrer Gattung aber nach, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.
30 Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten: und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen
35 wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt, als deutlich angegeben. „Die
40 Tragödie", sagt er, „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket." So drückt er sich von Wort zu Wort

aus. Wem sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz, „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht“, befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen: und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, 5 sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen. Scheinet hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheinet hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Was tun aber die Übersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz be- 10 hutsam: und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin, als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen 15 de la compassion et de la terreur usw.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns, vermittelst des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget“. O, sehr recht! Beide sagen, was 20 Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfodere; daß wir längst vergangene oder fern 25 in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können, als ein anwesendes; daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der 30 dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erreget wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese 35 Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erreget werden könne: so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht“. Da er aber über- 40 zeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei: so konnte er sich diesen Sprung, der Kürze wegen, erlauben. — Ich verweise

deshalls auf das nämliche achte Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik[1]).

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie gibt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte: so ist bekannt, wie sehr, besonders in den neuern Zeiten, darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zu schanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns, vermittelst des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen". Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde, oder Ehrgeiz, oder Liebe, oder Zorn unglücklich wird: so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen, in der gewissen Hoffnung des Sieges, darauf los, und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten nachruft, sich nicht zu übereilen, und doch nur erst die Augen recht aufzusperren: *Τῶν τοιούτων παθημάτων*, sagt Aristoteles: und das heißt nicht „der vorgestellten Leidenschaften"; das hätten sie übersetzen müssen durch „dieser und dergleichen" oder „der erweckten Leidenschaften". Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber *τοιούτων* und nicht *τούτων*, er sagt „dieser und dergleichen" und nicht bloß „dieser": um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit

[1]) *Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη, ἐλεεινά εἰσι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα, ἢ ἐσόμενα, οὔτ' ἐλπίζοντες, οὔτε μεμνημένοι, ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν, ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς, καὶ ἐσθῆτι, καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει, ἐλεεινοτέρους εἶναι.*

verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopee und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern; wenigstens nicht jedes so vollkommen, wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu tun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29. Januar 1768.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie, in uns gereiniget haben wollte: so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner „Politik", wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläuftiger zu handeln. „Weil man aber," sagt Corneille, „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Teil seiner Ausleger auf die Gedanken geraten, daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner Dichtkunst noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nötig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns, nach seiner Meinung, Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe: nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsersgleichen". Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte,

und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke," sagt er, „von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein
5 ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen; und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, daß
10 man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein; weil sonach die Tragödie
15 gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereiniget wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete
20 Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereiniget lassen. Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch
25 welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleich-
30 wohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, so wie es Corneille versteht, das geschähe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll: und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem
35 zwei gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und
40 unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereiniget werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre: so ließ er sich verleiten, nach

der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Teil leugnete und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke, als eine Sache sei, die gewöhnlicherweise zur Wirklichkeit gelange: so mußte er sich mit ihm in diese 5 Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen mußte, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage seinen Aristoteles: denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und 10 abermals zu sagen, hat an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgültig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte 15 sich Dacier allein halten sollen: aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie", sagt er, „Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellet, in das 20 unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind; und sie reiniget sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht und uns dadurch lehret, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte. — Sie bereitet die Menschen, die 25 allerwidrigsten Zufälle mutig zu ertragen, und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellet. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Oedips, eines Phi- 30 loktets, eines Orests nicht erkennen müßte, daß alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleichung gekommen?" Nun das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem 35 Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte. Ohne ihm indes einzuwenden, daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid neben sich duldet; daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann: will ich 40 ihm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich: wie viel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als, daß das Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiß

nicht: und das wäre doch nur kaum der vierte Teil der Foderung des Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen: wer sieht nicht, daß dieses weit mehr sagt, als Dacier
5 zu erklären für gut befunden? Denn, nach den verschiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe, muß der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht,
10 und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige. Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten, und auch diesen nur sehr schlecht, und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der
15 Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließet. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich
20 diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie innestehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des
25 Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes
30 Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mit-
35 leid unsere allzugroße Furcht mäßige: und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe oder sie in dem, welcher allzuwenig von ihm empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im
40 geringsten nicht ergänzet; aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keinesweges der Tragödie, als Tragödie, insbesondere zukommen; z. E. daß

sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle usw.[1]). Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten. 5

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2. Februar 1768.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt ebensowenig Schrecken, als Mitleid: weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande, für die plötzliche Überraschung des Mitleids; noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles, für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. 10 Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen; so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, 15 daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach 20 so vielen Missetaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

„Dies ist etwas!" — —

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: nein, 25 das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch, als ein Mann, auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner 30 Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: νέμεσις, νεμεσᾶν[2]).) Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil 35

---

[1]) Hr. Curtius in seiner „Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels", hinter der Aristotelischen „Dichtkunst".

[2]) Arist. Rhet., lib. II. cap. 9.

weggekommen! denke ich: aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit gibt, als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm; aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei; und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem μιαρόν, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie getan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellet und Verzweiflung von weiten nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an

den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen: und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, 5 ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir, bei unserer Unterwerfung, noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen: so ist es höchst 10 nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige 15 die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben und 20 hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden? 25

Das klingt so unrecht nicht: aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt: wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks; Bilder; Tiraden; kühne 30 Gesinnungen; einen feurigen hinreißenden Dialog; glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen usw.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele, und hat auch 35 noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht: aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung. 40

Auch das Ungeheuere in den Verbrechen partizipieret von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard tut, ist Greuel; aber alle diese Greuel

geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß 5 es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewähret.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte: und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel: 10 wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern, auch noch bloß vor langer Weile, vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessierte uns, als zu 15 erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche 20 feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr 25 ersprießliches Gefühl: aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftiget uns das Stück durchaus, und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meinet: nämlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

30 Ein Dichter kann viel getan, und doch noch nichts damit vertan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muß auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen; besonders wenn 35 die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß 40 man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5. Februar 1768.

Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Aufführung desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erreget werden: und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes, auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben: dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne: ich meine aber nicht bloß, uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken: das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche; sondern, daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das

beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!
5 — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters", sagt der Herr von Voltaire, „fand sich ein verborgner Fehler, den man nicht bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höhere Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister
10 durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremond hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nämlich, daß unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, daß das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle der Erschütterung, und Erstaunen die Stelle des Schreckens ver-
15 trete; kurz, daß unsere Empfindungen nicht tief genug gingen. Es ist nicht zu leugnen: Saint-Evremond hat mit dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters getroffen. Man sage immerhin, daß Saint-Evremond der Verfasser der elenden Komödie ‚Sir Politik Wouldbe' und noch
20 einer andern ebenso elenden, ‚Die Opern' genannt, ist: daß seine kleinen gesellschaftlichen Gedichte das Kahlste und Gemeinste sind, was wir in dieser Gattung haben; daß er nichts als ein Phrasendrechsler war: man kann keinen Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack
25 aber war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt: das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben
30 sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber," fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit, entsprang zum Teil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte
35 und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des ‚Cyrus' und der ‚Clelie'. Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden aus langen politischen Raisonnements, dergleichen den ‚Sertorius' so verdorben, den ‚Otho' so kalt, und den ‚Surena'
40 und ‚Attila' so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch eine andere Ursache, die das hohe Pathetische von unserer Szene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen

verhinderte: und diese war das enge schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? 5 Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Akteur wollte in einer langen Monologe glänzen, und ein Stück, das dergleichen 10 nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel alle theatralische Handlung weg; fielen alle die großen Ausdrücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der Seele dringende Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, anstatt es 15 zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit. Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den 20 Fat, oder den Schulmeister hören: und diese fodern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter ge- 25 habt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfodert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte.

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und 30 Mitleid", sagt der Philosoph, „läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher, und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten 35 bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringet; so wie die Fabel des Oedips, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfodert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen." 40

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeares eine

sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Szenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs, wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo
5 die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers
10 und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte: und demohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeares ohne alle Szenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind[1]).

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht
15 zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nötig scheinet, ohne besondern Nachteil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

20 Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Kulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie denn, die
25 wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine „Semiramis" ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst obendarein: und doch kenne ich nichts Kälteres, als seine „Semiramis".

Einunddachtzigstes Stück.

Den 9. Februar 1768.

30 Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen?

[1]) (Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Ir. Vol. II. p. 78. 79.) — Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting. — In the reign of Charles I. there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. — The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes than they afterwards were with them.

daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht. Und ich, für mein Teil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilet. Es gibt ebensoviel witzige Engländer als witzige Franzosen, und ebensoviel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer: der Praß von dem Volke aber ist keines von beidem. —

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine: sie haben es noch nicht; weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen, wie mit einzelnen Menschen. — Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle: und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen: so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei: so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte: und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei: so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf

war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne, als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden
5 Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Teil ihre Nachbarn mit, hintergangen: nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

10 Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt; Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.

15 Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hédelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten) als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt: haben — ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen,
20 — nichts anders, als das kahlste, wäßrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie kalkuliert. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil
25 er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er, bei einer nach der andern, quelque modération, quelque favorable interprétation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und warum? pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vû réussir sur
30 nos théâtres; um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden. Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt; ich muß sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

35 1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt; beides zugleich ist eben nicht immer nötig; wir sind auch mit einem zufrieden; itzt einmal Mitleid, ohne Furcht; ein andermal Furcht, ohne Mitleid. Denn wo blieb' ich, ich der große Cor-
40 neille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene? Die guten Kinder erwecken Mitleid; und sehr großes Mitleid: aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb' ich sonst mit meiner Kleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem

Phokas? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille: und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen; so wie ich in meiner „Rodogune" getan habe. — Das hat Corneille getan: und die Franzosen tun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereiniget werden. — Corneille weiß davon gar nichts und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen: die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werte dieser Absicht nicht sprechen: genug, daß es nicht die Aristotelische ist; und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch notwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahieret hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahre Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden; weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen: aber auch durch diese bloße Verbindung wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste, als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie", sagt er, „ist, zufolge jener, noch so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reiniget die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder da sie gemeiniglich nichts als Liebesintrigen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellet, daß

ihr Nutzen nur sehr klein ist[1]). Gerade umgekehrt! Es gibt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Fol-
5 gen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen; aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich, aus verschiedenen griechischen
10 und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen, zum Teil, unter
15 den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crébillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit
20 den wesentlichen Foderungen des Aristoteles im Widerspruch: aber jene desto öfterer. Denn nur weiter —

Zweiundachtzigstes Stück.

Den 12. Februar 1768.

4. Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne alle sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich. — „Ganz recht," sagt Corneille;
25 „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht
30 werden sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen können. Aber," — kömmt Corneille hintennach; denn mit einem Aber muß er nachkommen — „aber, wenn diese Ursache wegfällt, wenn
35 es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher

---

[1]) (Poét. d'Arist. Chap. VI. Rem. 8.) Notre Tragédie peut réussir assez dans la première partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour, si elle en purgeait quelqu'une, ce serait celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit.

leidet, mehr Mitleid für sich, als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden läßt: alsdenn? — O alsdenn", sagt Corneille, „halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen[1])." — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwatzen kann; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen läßt, an die er nie gedacht hat. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist gräßlich. Aus diesem Denn, aus dieser Ursache, macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhört. Aristoteles sagt: es ist durchaus gräßlich, und eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist untragisch, insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst: Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes Gräßliche ganz etwas anders ist als dieser Unwille; daß, wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maße vorhanden sein kann: genug, daß vors erste mit diesem Quid pro quo verschiedene von seinen Stücken gerechtfertiget scheinen, die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahieren, wie demohngeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. En voici, sagt er, deux ou trois manières que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps. Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders, als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. — „Die erste", sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Lasterhaften verfolgt wird, der Gefahr aber entkömmt, und so, daß der Lasterhafte sich selbst darin verstricket, wie es in der ‚Rodogune' und im ‚Heraklius' geschiehet, wo es ganz unerträglich würde gewesen sein, wenn in dem ersten Stücke Antiochus und Rodogune, und in dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian umgekommen wären, Kleopatra und Phokas aber triumphieret hätten. Das Unglück der

[1]) J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux.

erstern erweckt ein Mitleid, welches durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht erstickt wird, weil man beständig hofft, daß sich irgend ein glücklicher Zufall ereignen werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das mag Corneille sonst
5 jemanden weismachen, daß Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, daß er sie, wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat. Wie war es möglich, daß Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im
10 voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhabenden Falle. Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglücke; welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu
15 sein. — Nun, die zweite Manier! „Auch kann es sich zutragen," sagt Corneille, „daß ein sehr tugendhafter Mann verfolgt wird, und auf Befehl eines andern umkömmt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Unwillen allzusehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die er wider den Tugendhaften betreibet,
20 mehr Schwachheit als Bosheit zeiget. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt umkommen läßt, so ist es nicht aus wütendem Eifer gegen die Christen, der ihn uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern bloß aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getrauet, ihn in Gegenwart des Severus zu retten, vor
25 dessen Hasse und Rache er in Sorgen stehet. Man fasset also wohl einigen Unwillen gegen ihn, und mißbilliget sein Verfahren; doch überwiegt dieser Unwille nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt empfinden, und verhindert auch nicht, daß ihn seine wunderbare Bekehrung, zum Schlusse des Stücks, nicht
30 völlig wieder mit den Zuhörern aussöhnen sollte." Tragische Stümper, denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus ebenso erleuchtet zu werden, als Corneille? Possen! Die furchtsamen,
35 schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie Felix, sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr und machen sie noch obendarein ihrerseits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie er-
40 wecken: sondern in dem Unglücke selbst, das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach sein, mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich

selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht, als möglich: und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeuget haben sollte, daß er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nämliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten; wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Corneille seine Läuterungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen; aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube, und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe: so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den zwar proportionierten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben, gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, daß die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch notwendig unser Mitleid erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja, Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Held aus der mittlern Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar: ein Mensch kann sehr gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in unabsehliches Unglück stürzet, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Dubos[1]) von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Dubos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben, bloß zu Werkzeugen, die

[1]) Réflexions cr. T. I. Sect. XV.

Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloß zur Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der „Rodogune“: und das ist eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet, und nicht jenes. Dubos
5 merket dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. „Kaum,“ sagt er, „daß man den Tod des Narciß im Britannicus bemerkt.“ Aber also sollte sich der Dichter auch schon deswegen ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der
10 Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hilfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Ge-
15 wichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreiundachtzigstes Stück.

Den 16. Februar 1768.

6. Und endlich, die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fodert! Sie sollen gut sein, die Sitten. — „Gut?“ sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll:
20 so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen.“ Besonders ist ihm für seine Kleopatra in der „Rodogune“ bange. Die Güte, welche
25 Aristoteles fodert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen ebensowohl verträgt, als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meinet Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte: nur daß ihm tugendhafte Personen,
30 und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proäresis ist, durch welche allein, nach unserm Weltweisen, freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden.
35 Ich kann mich itzt nicht in einen weitläuftigen Beweis einlassen; er läßt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen. Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit,

da es bei dieser ohnedem nur darauf ankömmt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille, bei Verfehlung des richtigen Weges, ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin: daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabnen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, sowie sie der eingeführten Person entweder eigentümlich zukomme oder ihr schicklich beigeleget werden könne: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Kleopatra in der ‚Rodogune'", sagt er, „ist äußerst böse: da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat, daß man, indem man ihre Handlungen verdammet, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muß. Eben dieses getraue ich mir von dem ‚Lügner' zu sagen. Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit; allein Dorant bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, daß diese Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt und die Zuschauer gestehen müssen, daß die Gabe, so zu lügen, ein Laster sei, dessen kein Dummkopf fähig ist." — Wahrlich, einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolget ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie getan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch: das Laster aber mit einem Firnis überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Torheit, bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig; und die Erfahrung lehrt, daß sie ebenso oft glücklich als unglücklich fallen. Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie, die so dem Laster untergelegt wird, macht, daß ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, daß ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen, aber aus untriftigern Gründen; und es fehlt nicht viel, daß die, welche er mit dem Pater Le Bossu dafür annimmt, nicht ebenso nachteilig ist, wenigstens den

poetischen Vollkommenheiten des Stücks ebenso nachteilig werden kann. Er meinet nämlich, „die Sitten sollen gut sein“, heiße nichts mehr als, sie sollen gut ausgedrückt sein, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, daß man „gut ausdrücken“ für stark ausdrücken genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisierten Personen personifizierte Charaktere; aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind. —

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern „Richard“ selbst machen.

Vom „Herzog Michel“, welcher auf den „Richard“ folgte, brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger hat indes das wenigste Verdienst darum; denn er ist ganz aus einer Erzählung in den Bremischen Beiträgen genommen. Die vielen guten satirischen Züge, die er enthält, gehören jenem Dichter, sowie der ganze Verfolg der Fabel. Krügern gehört nichts, als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Bühne an Krügern viel verloren. Er hatte Talent zum Niedrig-Komischen, wie seine „Kandidaten“ beweisen. Wo er aber rührend und edel sein will, ist er frostig und affektiert. Hr. Löwen hat seine Schriften gesammelt, unter welchen man jedoch „Die Geistlichen auf dem Lande“ vermißt. Dieses war der erste dramatische Versuch, welchen Krüger wagte, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studierte.

Den neunundvierzigsten Abend (Donnerstags, den 23. Julius) ward das Lustspiel des Hrn. von Voltaire „Die Frau, die recht hat“ gespielt, und zum Beschlusse des L'Affichard „Ist er von Familie?“[1]) wiederholt.

„Die Frau, die recht hat“ ist eines von den Stücken, welche der Hr. von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür war es nun auch gut genug. Es ist schon 1785 zu Carouge gespielt worden: aber noch nicht zu Paris; soviel ich weiß. Nicht als ob sie da, seit der Zeit, keine schlechtern Stücke gespielt hätten: denn dafür haben die Marins und Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke

---

1) S. den 17. Abend, Seite 89.

und seiner Nachtmütze, als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht; aber verschiedne Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Inkognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am wenigsten würden es unsre deutschen Lacher sein, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Übersetzung das mot pour rire nur nicht meistens so unverständlich machte.

Den funfzigsten Abend (Freitags, den 24. Julius) ward Gressets „Sidney“ wiederholt. Den Beschluß machte „Der sehende Blinde“.

Dieses kleine Stück ist vom Le Grand, und auch nicht von ihm. Denn er hat Titel und Intrige und alles einem alten Stücke des De Brosse abgeborgt. Ein Offizier, schon etwas bei Jahren, will eine junge Witwe heiraten, in die er verliebt ist, als er Ordre bekömmt, sich zur Armee zu verfügen. Er verläßt seine Versprochene mit den wechselseitigen Versicherungen der aufrichtigsten Zärtlichkeit. Kaum aber ist er weg, so nimmt die Witwe die Aufwartungen des Sohnes von diesem Offiziere an. Die Tochter desselben macht sich gleichergestalt die Abwesenheit ihres Vaters zunutze und nimmt einen jungen Menschen, den sie liebt, im Hause auf. Diese doppelte Intrige wird dem Vater gemeldet, der, um sich selbst davon zu überzeugen, ihnen schreiben läßt, daß er sein Gesicht verloren habe. Die List gelingt; er kömmt wieder nach Paris, und mit Hilfe eines Bedienten, der um den Betrug weiß, sieht er alles, was in seinem Hause vorgeht. Die Entwicklung läßt sich erraten; da der Offizier an der Unbeständigkeit der Witwe nicht länger zweifeln kann, so erlaubt er seinem Sohne, sie zu heiraten, und der Tochter gibt er die nämliche Erlaubnis, sich mit ihrem Geliebten zu verbinden. Die Szenen zwischen der Witwe und dem Sohn des Offiziers, in Gegenwart des letzten, haben viel Komisches; die Witwe versichert, daß ihr der Zufall des Offiziers sehr nahe gehe, daß sie ihn aber darum nicht weniger liebe; und zugleich gibt sie seinem Sohn, ihrem Liebhaber, einen Wink mit den Augen oder bezeigt ihm sonst ihre Zärtlichkeit durch Gebärden. Das ist der Inhalt des alten Stückes vom De Brosse[1]), und ist auch der Inhalt von dem neuen Stücke des Le Grand. Nur daß in diesem die Intrige mit der Tochter weggeblieben ist, um jene fünf Akte desto leichter in einen zu bringen.

[1]) Hist. du Th. Fr., Tome VII. p. 226.

Aus dem Vater ist ein Onkel geworden, und was sonst dergleichen kleine Veränderungen mehr sind. Es mag endlich entstanden sein wie es will; gnug, es gefällt sehr. Die Übersetzung ist in Versen, und vielleicht eine von den besten, die
5 wir haben; sie ist wenigstens sehr fließend und hat viele drollige Zeilen.

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19. Februar 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags, den 27. Julius) ward „Der Hausvater" des Hrn. Diderot aufgeführt.

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen nur
10 so so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh' und Not kaum ein- oder zweimal auf dem Pariser Theater erscheinen dürfen — sich, allem Ansehen nach, lange, sehr lange, und warum nicht immer? auf unsern Bühnen erhalten wird; da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden: so hoffe ich,
15 Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze dramatische System des Verfassers, von Zeit zu Zeit angemerkt habe.

Ich hole recht weit aus. Nicht erst mit dem „Natürlichen
20 Sohne", in den beigefügten Unterredungen, welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedne Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute
25 täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen. Aber er tat es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht; in einem Buche, in welchem der persiflierende Ton so herrschet, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei
30 zu sein scheinet. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte: ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

35 Dieses Buch heißt Les bijoux indiscrets, und Diderot will es itzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran tut Diderot auch sehr wohl; aber doch hat er es geschrieben und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses

Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.

Es ist ebenso gut, wenn die wenigsten von meinen Lesern dieses Buch kennen. Ich will mich auch wohl hüten, es ihnen weiter bekannt zu machen, als es hier in meinen Kram dienet. — 5

Ein Kaiser — was weiß ich, wo und welcher? — hatte mit einem gewissen magischen Ringe gewisse Kleinode so viel häßliches Zeug schwatzen lassen, daß seine Favoritin durchaus nichts mehr davon hören wollte. Sie hätte lieber gar mit ihrem ganzen Geschlechte darüber brechen mögen; wenigstens 10 nahm sie sich auf die ersten vierzehn Tage vor, ihren Umgang einzig auf des Sultans Majestät und ein paar witzige Köpfe einzuschränken. Diese waren Selim und Riccaric: Selim, ein Hofmann; und Riccaric, ein Mitglied der kaiserlichen Akademie, ein Mann, der das Altertum studieret hatte und ein 15 großer Verehrer desselben war, doch ohne Pedant zu sein. Mit diesen unterhält sich die Favoritin einsmals, und das Gespräch fällt auf den elenden Ton der akademischen Reden, über den sich niemand mehr ereifert als der Sultan selbst, weil es ihn verdrießt, sich nur immer auf Unkosten seines 20 Vaters und seiner Vorfahren darin loben zu hören, und er wohl voraussieht, daß die Akademie ebenso auch seinen Ruhm einmal dem Ruhme seiner Nachfolger aufopfern werde. Selim, als Hofmann, war dem Sultan in allem beigefallen: und so spinnt sich die Unterredung über das Theater an, die ich meinen 25 Lesern hier ganz mitteile.

„Ich glaube, Sie irren sich, mein Herr“, antwortete Riccaric dem Selim. „Die Akademie ist noch itzt das Heiligtum des guten Geschmacks, und ihre schönsten Tage haben weder Weltweise noch Dichter aufzuweisen, denen wir nicht andere 30 aus unserer Zeit entgegensetzen könnten. Unser Theater ward für das erste Theater in ganz Afrika gehalten, und wird noch dafür gehalten. Welch ein Werk ist nicht der ‚Tamerlan‘ des Turigraphe! Es verbindet das Pathetische des Eurisope mit dem Erhabnen des Azophe. Es ist das klare Altertum!“ 35

„Ich habe“, sagte die Favoritin, „die erste Vorstellung des Tamerlans gesehen und gleichfalls den Faden des Stücks sehr richtig geführet, den Dialog sehr zierlich und das Anständige sehr wohl beobachtet gefunden.“

„Welcher Unterschied, Madame,“ unterbrach sie Riccaric, 40 „zwischen einem Verfasser wie Turigraphe, der sich durch Lesung der Alten genähret, und dem größten Teile unsrer Neuern!“

„Aber diese Neuern,“ sagte Selim, „die Sie hier so wacker

über die Klinge springen lassen, sind doch bei weitem so verächtlich nicht, als Sie vorgeben. Oder wie? finden Sie kein Genie, keine Erfindung, kein Feuer, keine Charaktere, keine Schilderungen, keine Tiraden bei ihnen? Was bekümmere
5 ich mich um Regeln, wenn man mir nur Vergnügen macht? Es sind wahrlich nicht die Bemerkungen des weisen Almudir und des Gelehrten Abdaldok, noch die Dichtkunst des scharfsinnigen Facardin, die ich alle nicht gelesen habe, welche es machen, daß ich die Stücke des Aboulcazem, des Muhardar,
10 des Albaboukre und so vieler andren Sarazenen bewundre! Gibt es denn auch eine andere Regel, als die Nachahmung der Natur? Und haben wir nicht eben die Augen, mit welchen diese sie studierten?"

„Die Natur", antwortete Riccaric, „zeiget sich uns alle
15 Augenblicke in verschiednen Gestalten. Alle sind wahr, aber nicht alle sind gleich schön. Eine gute Wahl darunter zu treffen, das müssen wir aus den Werken lernen, von welchen Sie eben nicht viel zu halten scheinen. Es sind die gesammelten Erfahrungen, welche ihre Verfasser und deren Vorgänger
20 gemacht haben. Man mag ein noch so vortrefflicher Kopf sein, so erlangt man doch nur seine Einsichten eine nach der andern; und ein einzelner Mensch schmeichelt sich vergebens, in dem kurzen Raume seines Lebens alles selbst zu bemerken, was in so vielen Jahrhunderten vor ihm entdeckt worden.
25 Sonst ließe sich behaupten, daß eine Wissenschaft ihren Ursprung, ihren Fortgang und ihre Vollkommenheit einem einzigen Geiste zu verdanken haben könne; welches doch wider alle Erfahrung ist."

„Hieraus, mein Herr," antwortete ihm Selim, „folget weiter
30 nichts, als daß die Neuern, welche sich alle die Schätze zu nutze machen können, die bis auf ihre Zeit gesammelt worden, reicher sein müssen, als die Alten: oder, wenn Ihnen diese Vergleichung nicht gefällt, daß sie auf den Schultern dieser Kolossen, auf die sie gestiegen, notwendig müssen weiter
35 sehen können, als diese selbst. Was ist auch in der Tat ihre Naturlehre, ihre Astronomie, ihre Schiffskunst, ihre Mechanik, ihre Rechenlehre in Vergleichung mit unsern? Warum sollten wir ihnen also in der Beredsamkeit und Poesie nicht ebensowohl überlegen sein?"

40 „Selim," versetzte die Sultane, „der Unterschied ist groß, und Riccaric kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklären. Er mag Ihnen sagen, warum unsere Tragödien schlechter sind, als der Alten ihre: aber daß sie es sind,

kann ich leicht selbst auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen. Ich will Ihnen nicht schuld geben," fuhr sie fort, „daß Sie die Alten nicht gelesen haben. Sie haben sich um zu viele schöne Kenntnisse beworben, als daß Ihnen das Theater der Alten unbekannt sein sollte. Nun setzen Sie gewisse Ideen, 5 die sich auf ihre Gebräuche, auf ihre Sitten, auf ihre Religion beziehen, und die Ihnen nur deswegen anstößig sind, weil sich die Umstände geändert haben, beiseite und sagen Sie mir, ob ihr Stoff nicht immer edel, wohlgewählt und interessant ist? ob sich die Handlung nicht gleichsam von 10 selbst einleitet? ob der simple Dialog dem Natürlichen nicht sehr nahe kömmt? ob die Entwicklungen im geringsten gezwungen sind? ob sich das Interesse wohl teilt und die Handlung mit Episoden überladen ist? Versetzen Sie sich in Gedanken in die Insel Alindala; untersuchen Sie alles, was 15 da vorging, hören Sie alles, was von dem Augenblicke an, als der junge Ibrahim und der verschlagne Forfanti ans Land stiegen, da gesagt ward; nähern Sie sich der Höhle des unglücklichen Polipsile; verlieren Sie kein Wort von seinen Klagen, und sagen Sie mir, ob das Geringste vorkömmt, was Sie in 20 der Täuschung stören könnte? Nennen Sie mir ein einziges neueres Stück, welches die nämliche Prüfung aushalten, welches auf den nämlichen Grad der Vollkommenheit Anspruch machen kann: und Sie sollen gewonnen haben."

„Beim Brahma!" rief der Sultan und gähnte; „Madame 25 hat uns da eine vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!"

„Ich verstehe die Regeln nicht," fuhr die Favoritin fort, „und noch weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt hat. Aber ich weiß, daß nur das Wahre gefällt und rühret. Ich weiß auch, daß die Vollkommenheit eines 30 Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung bestehet, daß der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt. Findet sich aber in den Tragödien, die Sie uns so rühmen, nur das geringste, was diesem ähnlich sähe?" 35

Fünfundachtzigstes Stück.

Den 23. Februar 1768.

„Wollen Sie den Verlauf darin loben? Er ist meistens so vielfach und verwickelt, daß es ein Wunder sein würde, wenn wirklich so viel Dinge in so kurzer Zeit geschehen wären.

Der Untergang oder die Erhaltung eines Reichs, die Heirat einer Prinzessin, der Fall eines Prinzen, alles das geschieht so geschwind, wie man eine Hand umwendet. Kömmt es auf eine Verschwörung an? im ersten Akte wird sie entworfen; im
5 zweiten ist sie beisammen; im dritten werden alle Maßregeln genommen, alle Hindernisse gehoben, und die Verschwornen halten sich fertig; mit nächstem wird es einen Aufstand setzen, wird es zum Treffen kommen, wohl gar zu einer förmlichen Schlacht. Und das alles nennen Sie gut geführt, interessant,
10 warm, wahrscheinlich? Ihnen kann ich nun so etwas am wenigsten vergeben, der Sie wissen, wieviel es oft kostet, die allerelendeste Intrige zustande zu bringen, und wieviel Zeit bei der kleinsten politischen Angelegenheit auf Einleitungen, auf Besprechungen und Beratschlagungen geht."

15 „Es ist wahr, Madame," antwortete Selim, „unsere Stücke sind ein wenig überladen; aber das ist ein notwendiges Übel; ohne Hilfe der Episoden würden wir uns vor Frost nicht zu lassen wissen."

„Das ist: um der Nachahmung einer Handlung Feuer und
20 Geist zu geben, muß man die Handlung weder so vorstellen, wie sie ist, noch so, wie sie sein sollte. Kann etwas Lächerlicheres gedacht werden? Schwerlich wohl; es wäre denn etwa dieses, daß man die Geigen ein lebhaftes Stück, eine muntere Sonate spielen läßt, während daß die Zuhörer um den Prinzen bekümmert
25 sein sollen, der auf dem Punkte ist, seine Geliebte, seinen Thron und sein Leben zu verlieren."

„Madame," sagte Mongogul, „Sie haben vollkommen recht; traurige Arien müßte man indes spielen, und ich will Ihnen gleich einige bestellen gehen." Hiermit stand er auf und ging
30 heraus, und Selim, Riccaric und die Favoritin setzten die Unterredung unter sich fort.

„Wenigstens, Madame," erwiderte Selim, „werden Sie nicht leugnen, daß, wenn die Episoden uns aus der Täuschung herausbringen, der Dialog uns wieder hereinsetzt. Ich wüßte nicht, wer
35 das besser verstünde, als unsere tragische Dichter."

„Nun so versteht es durchaus niemand", antwortete Mirzoza. „Das Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und tausend Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu verstecken; er entgeht meinen
40 Augen nicht, und ich erblicke ihn unaufhörlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Aemilia sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man bei

unsern alten Sarazenen nicht miteinander. Herr Riccaric kann Ihnen, wenn Sie wollen, einige Stellen daraus übersetzen; und Sie werden die bloße Natur hören, die sich durch den Mund derselben ausdrückt. Ich möchte gar zu gern zu den Neuern sagen: ‚Meine Herren, anstatt daß ihr euern Personen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber in Umstände zu setzen, die ihnen welchen geben.‘“

„Nach dem zu urteilen, was Madame von dem Verlaufe und dem Dialoge unserer dramatischen Stücke gesagt hat, scheint es wohl nicht,“ sagte Selim, „daß Sie den Entwicklungen wird Gnade widerfahren lassen.“

„Nein, gewiß nicht,“ versetzte die Favoritin, „es gibt hundert schlechte für eine gute. Die eine ist nicht vorbereitet; die andere ereignet sich durch ein Wunder. Weiß der Verfasser nicht, was er mit einer Person, die er von Szene zu Szene ganze fünf Akte durchgeschleppt hat, anfangen soll: geschwind fertiget er sie mit einem guten Dolchstoße ab; die ganze Welt fängt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll wäre. Hernach, hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir deklamieren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen, als sonst ein Mensch, der gut geht? Gestikulieren sie wohl jemals wie Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in so einem heulenden Tone? Man nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben; und ich, meinesteils, halte es fast für erwiesen, daß von allen Gattungen der Literatur, auf die sich die Afrikaner in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die unvollkommenste geblieben ist.“

Eben hier war die Favoritin mit ihrem Ausfalle gegen unsere theatralische Werke, als Mongogul wieder hereinkam. „Madame,“ sagte er, „Sie werden mir einen Gefallen erweisen, wenn Sie fortfahren. Sie sehen, ich verstehe mich darauf, eine Dichtkunst abzukürzen, wenn ich sie zu lang finde.“

„Lassen Sie uns“, fuhr die Favoritin fort, „einmal annehmen, es käme einer ganz frisch aus Angote, der in seinem Leben von keinem Schauspiele etwas gehört hätte; dem es aber weder an Verstande noch an Welt fehle; der ungefähr wisse, was an einem Hofe vorgehe; der mit den Anschlägen der Höflinge, mit der Eifersucht der Minister, mit den Hetzereien der Weiber nicht ganz unbekannt wäre, und zu dem ich im Vertrauen sagte: ‚Mein Freund, es äußern sich in dem Seraglio schreckliche Bewegungen. Der Fürst, der mit seinem

Sohne mißvergnügt ist, weil er ihn im Verdacht hat, daß er die Manimonbande liebt, ist ein Mann, den ich für fähig halte, an beiden die grausamste Rache zu üben. Diese Sache muß, allem Ansehen nach, sehr traurige Folgen haben. Wenn
5 Sie wollen, so will ich machen, daß Sie von allem, was vorgeht, Zeuge sein können." Er nimmt mein Anerbieten an, und ich führe ihn in eine mit Gitterwerk vermachte Loge, aus der er das Theater sieht, welches er für den Palast des Sultans hält. Glauben Sie wohl, daß trotz alles Ernstes, in
10 dem ich mich zu erhalten bemühte, die Täuschung dieses Fremden einen Augenblick dauern könnte? Müssen Sie nicht vielmehr gestehen, daß er, bei dem steifen Gange der Akteurs, bei ihrer wunderlichen Tracht, bei ihren ausschweifenden Gebärden, bei dem seltsamen Nachdrucke ihrer gereimten, abge-
15 messenen Sprache, bei tausend andern Ungereimtheiten, die ihm auffallen würden, gleich in der ersten Szene mir ins Gesicht lachen und gerade heraus sagen würde, daß ich ihn entweder zum Besten haben wollte, oder daß der Fürst mitsamt seinem Hofe nicht wohl bei Sinnen sein müßten."

20 „Ich bekenne," sagte Selim, „daß mich dieser angenommene Fall verlegen macht; aber könnte man Ihnen nicht zu bedenken geben, daß wir in das Schauspiel gehen, mit der Überzeugung, der Nachahmung einer Handlung, nicht aber der Handlung selbst beizuwohnen."

25 „Und sollte denn diese Überzeugung verwehren," erwiderte Mirzoza, „die Handlung auf die allernatürlichste Art vorzustellen?" —

Hier kömmt das Gespräch nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts angehen. Wir wenden uns also wieder, zu
30 sehen, was wir gelesen haben. Den klaren lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publico, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Ver-
35 fasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben
40 sollen; warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand: bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrien haben, weil er empfand, daß in Befolgung der

nämlichen Methode, er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak verachtet, damit kein Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch, in seinem „Natürlichen Sohne", manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weiten das nicht, was der „Hausvater" ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer Dialog, ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen: alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche Theresia (oder Constantia, wie sie in dem Originale heißt), die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös war; daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren; daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26. Februar 1768.

Z. E. Diderot behauptete[1]), daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer Züge fähig wären; und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten, als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen; und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der ernsthaften Komödie machen. „Bisher", sagt er, „ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen; und der Stand war nur etwas Zufälliges: nun aber muß der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrige: man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er sich am besten äußert, und

[1]) S. die Unterredungen hinter dem „Natürlichen Sohne", S. 321—322 d. Übers.

verband diese Umstände untereinander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerm Umfange, von weit
5 größerm Nutzen, als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das,
10 was er hört, notwendig auf sich anwenden."

Was Palissot hierwider erinnert[1]), ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Molière sahe noch genug neue Charaktere vor
15 sich und glaubte kaum den allerkleinsten Teil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedne derselben in der Geschwindigkeit entwirft, ist so merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuten läßt, daß der Misanthrop schwerlich sein Non plus ultra in dem
20 hohen Komischen dürfte geblieben sein, wann er länger gelebt hätte[2]). Palissot selbst ist nicht unglücklich, einige neue Charaktere von seiner eignen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Klienten; den Mann an seiner unrechten Stelle; den Arglistigen, dessen ausgekünstelte An-
25 schläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern; den Scheinphilosophen; den Sonderling, den Destouches verfehlt habe; den Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sei. —

1) Petites Lettres sur de grands Philosophes, Lettr. II.

2) (Impromptu de Versailles, Sc. 3.) Eh! mon pauvre Marquis, nous lui (à Molière) fournirons toujours assez de matière, et nous ne prenons guère le chemin de nous rendre sages par tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses Comédies tous les ridicules des hommes, et sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens, où il n'a pas touché? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au cœur à ceux qui les écoutent? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prospérité, et vous accablent dans la disgrâce? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontents de la Cour, ces suivants inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités, et qui veulent qu'on les récompense d'avoir obsédé le Prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite, à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voyent avec les mêmes embrassades, et les mêmes protestations d'amitié? — — Va, va, Marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra, et tout ce qu'il a touché n'est que bagatelle au prix de ce qui reste.

Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt, bis ins Unendliche erweitern. Das ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere 5 wirklich so wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären: würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen; z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, 10 ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht bloß dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrige und die Moral des Stücks wiederum auf dem 15 Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß 20 es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmonieret. Also, wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will: er muß notwendig ernsthaft und leutselig 25 sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschäfte erfodert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten: aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert; nämlich der Klippe der vollkommnen Charaktere. Die Personen seiner Stände wür- 30 den nie etwas anders tun, als was sie nach Pflicht und Gewissen tun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein, daß 35 es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür festzusetzen und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheinet mir Diderot überhaupt nicht genug erkundiget zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los: und in seinen kritischen 40 Seekarten findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hin zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er, bei Gelegenheit des

Kontrasts unter den Charakteren, von den „Brüdern" des Terenz sagt[1]). „Die zwei kontrastierten Väter darin sind mit so gleicher Stärke gezeichnet, daß man dem feinsten Kunstrichter Trotz bieten kann, die Hauptperson zu nennen; ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Fällt er sein Urteil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge hindurch für einen verständigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß der, den er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige Mann sein könnte. Man sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses Drama fast sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast gezwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr weiß, für wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist man für den Micio gegen den Demea gewesen, und am Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen dritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater; es sei in dem nämlichen Stücke, oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle: wir verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnet zu werden.

Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen,

[1]) In der dr. Dichtkunst hinter dem „Hausvater", S. 258 d. Übers.

nicht allein jedes vor sich unnatürlicher, sondern auch untereinander einförmiger sein, als es die sein können, welche Väter von verschiednen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter voneinander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheinet: und der Laue wird kalt wie Eis, um jenem so viel Übereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können.

Siebenundachtzig- und achtundachtzigstes Stück.

Den 4. März 1768.

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring, in den er mit seiner Lanze stoßen will, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens verrückt die Lanze, und er stößt den Ring gerade vorbei.

So sagt er über den „Natürlichen Sohn" unter andern: „Welch ein seltsamer Titel! der natürliche Sohn! Warum heißt das Stück so? Welchen Einfluß hat die Geburt des Dorval? Was für einen Vorfall veranlaßt sie? Zu welcher Situation gibt sie Gelegenheit? Welche Lücke füllt sie auch nur? Was kann also die Absicht des Verfassers dabei gewesen sein? Ein paar Betrachtungen über das Vorurteil gegen die uneheliche Geburt aufzuwärmen? Welcher vernünftige Mensch weiß denn nicht von selbst, wie ungerecht ein solches Vorurteil ist?"

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur Verwickelung meiner Fabel nötig; ohne ihn würde es weit unwahrscheinlicher gewesen sein, daß Dorval seine Schwester nicht kennet und seine Schwester von keinem Bruder weiß; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen, und ich hätte den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen können. — Wenn Diderot dieses antwortete, sag' ich, wäre Palissot nicht ungefähr widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter des natürlichen Sohnes einem ganz andern Einwurfe bloßgestellet, mit welchem Palissot dem Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem nämlich: daß der Umstand der unehelichen Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sahe, ein viel zu

eigentümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, als daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche nach der eignen Lehre des Diderot ein komischer Charakter notwendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer Ausschweifung über diese Lehre: und welchem Reize von der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

„Die komische Gattung", sagt Diderot[1]), „hat Arten, und die tragische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus, oder Brutus, oder Cato, und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ohngefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten. — Terenz scheinet mir einmal in diesen Fehler gefallen zu sein. Sein Heautontimorumenos ist ein Vater, der sich über den gewaltsamen Entschluß grämet, zu welchem er seinen Sohn durch übermäßige Strenge gebracht hat, und der sich deswegen nun selbst bestraft, indem er sich in Kleidung und Speise kümmerlich hält, allen Umgang fliehet, sein Gesinde abschafft und das Feld mit eigenen Händen bauet. Man kann gar wohl sagen, daß es so einen Vater nicht gibt. Die größte Stadt würde kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein Beispiel einer so seltsamen Betrübnis aufzuweisen haben."

Zuerst von der Instanz des „Heautontimorumenos". Wenn dieser Charakter wirklich zu tadeln ist: so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz, als den Menander. Menander war der Schöpfer desselben, der ihn, allem Ansehen nach, in seinem Stücke noch weit ausführlichere Rolle spielen lassen, als er in der Kopie des Terenz spielet, in der sich seine Sphäre, wegen der verdoppelten Intrige, wohl sehr einziehen müssen[2]). Aber daß er von Menandern herrührt, dieses allein schon hätte, mich

[1]) Unterred., S. 292 d. Übers.

[2]) Falls nämlich die 6. Zeile des Prologs

Duplex quae ex argumento facta est simplici,

von dem Dichter wirklich so geschrieben und nicht anders zu verstehen ist, als die Dacier und nach ihr der neue englische Übersetzer des Terenz, Colman, sie erklären. Terence only meant to say, that he had doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one mistress, as in Menander, he had two old men etc. He therefore adds very properly: novam esse ostendi, — which certainly could not have been implied, had the characters been the same in the Greek poet. Auch schon Adrian Barlandus, ja selbst die alte Glossa interlinealis des Ascensius, hatte das duplex nicht anders verstanden; propter senes et juvenes sagt diese; und jener schreibt: nam in hac

wenigstens, abgeschreckt, den Terenz desfalls zu verdammen. Das ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ᾽ ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο; ist zwar frostiger, als witzig gesagt: doch würde man es wohl überhaupt von einem Dichter gesagt haben, der Charaktere zu schildern imstande wäre, wovon sich in der größten Stadt kaum 5

latina senes duo, adolescentes item duo sunt. Und dennoch will mir diese Auslegung nicht in den Kopf, weil ich gar nicht einsehe, was von dem Stücke übrigbleibt, wenn man die Personen, durch welche Terenz den Alten, den Liebhaber und die Geliebte verdoppelt haben soll, wieder wegnimmt. Mir ist es unbegreiflich, wie Menander diesen Stoff ohne den Chremes und ohne den Clitipho habe behandeln können; beide sind so genau hineingeflochten, daß ich mir weder Verwicklung noch Auflösung ohne sie denken kann. Einer andern Erklärung, durch welche sich Julius Scaliger lächerlich gemacht hat, will ich gar nicht gedenken. Auch die, welche Eugraphius gegeben hat, und die vom Faerne angenommen worden, ist ganz unschicklich. In dieser Verlegenheit haben die Kritici bald das duplex, bald das simplici in der Zeile zu verändern gesucht, wozu sie die Handschriften gewissermaßen berechtigten. Einige haben gelesen:

Duplex quae ex argumento facta est duplici.

Andere:

Simplex quae ex argumento facta est duplici.

Was bleibt noch übrig, als daß nun auch einer lieset:

Simplex quae ex argumento facta est simplici?

Und in allem Ernste: so möchte ich am liebsten lesen. Man sehe die Stelle im Zusammenhange, und überlege meine Gründe:

Ex integra Graeca integram comoediam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon:
Simplex quae ex argumento facta est simplici.

Es ist bekannt, was dem Terenz von seinen neidischen Mitarbeitern am Theater vorgeworfen ward:

Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas —

Er schmelzte nämlich öfters zwei Stücke in eines und machte aus zwei griechischen Komödien eine einzige lateinische. So setzte er seine „Andria“ aus der „Andria“ und „Perinthia“ des Menanders zusammen; seinen „Eunuchus“ aus dem „Eunuchus“ und dem „Colax“ eben dieses Dichters; seine „Brüder“ aus den „Brüdern“ des nämlichen und einem Stücke des Diphilus. Wegen dieses Vorwurfs rechtfertiget er sich nun in dem Prologe des „Heautontimorumenos“. Die Sache selbst gesteht er ein; aber er will damit nichts anders getan haben, als was andere gute Dichter vor ihm getan hatten.

— — — Id esse factum hic non negat
Neque se pigere, et deinde factum iri autumat.
Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt putat.

Ich habe es getan, sagt er, und ich denke, daß ich es noch öfterer tun werde. Das bezog sich aber auf vorige Stücke, und nicht auf das gegenwärtige, den „Heautontimorumenos“. Denn dieser war nicht aus zwei griechischen Stücken, sondern nur aus einem einzigen gleichen Namens genommen. Und das ist es, glaube ich, was er in der streitigen Zeile sagen will, so wie ich sie zu lesen vorschlage:

Simplex quae ex argumento facta est simplici.

So einfach, will Terenz sagen, als das Stück des Menanders ist, ebenso einfach ist auch mein Stück; ich habe durchaus nichts aus andern Stücken eingeschaltet: es ist, so lang es ist, aus dem griechischen Stücke genommen, und das griechische Stück ist ganz in meinem lateinischen; ich gebe also

Ex integra Graeca integram Comoediam.

Die Bedeutung, die Faerne dem Worte integra in einer alten Glosse gegeben fand, daß es so viel sein sollte als a nullo tacta, ist hier offenbar falsch, weil sie sich nur auf das erste integra, aber keinesweges auf das zweite integram schicken würde. — Und so glaube ich, daß sich meine Vermutung und Auslegung wohl hören läßt! Nur wird man sich an die gleich folgende Zeile stoßen:

Novam esse ostendi, et quae esset —

Man wird sagen: wenn Terenz bekennet, daß er das ganze Stück aus einem einzigen Stücke

in einem ganzen Jahrhunderte ein einziges Beispiel zeiget? Zwar in hundert und mehr Stücken könnte ihm auch wohl ein solcher Charakter entfallen sein. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so komponiert sie deren selbst, welches denn freilich meistens Karikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt haben, daß schon Horaz, der einen so besonders zärtlichen Geschmack hatte, den Fehler, wovon die Rede ist, eingesehen und im Vorbeigehen, aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satire des ersten Buchs sein, wo Horaz zeigen will, „daß die Narren aus einer Übertreibung in die andere entgegengesetzte zu fallen pflegen. Fufidius", sagt er, „fürchtet für einen Verschwender gehalten zu werden. Wißt ihr, was er tut? Er leihet monatlich für fünf Prozent und macht sich im voraus bezahlt. Je nötiger der andere das Geld braucht, desto mehr fodert er. Er weiß die Namen aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und itzt in die Welt treten, dabei aber über harte Väter zu klagen haben. Vielleicht aber glaubt ihr, daß dieser Mensch wieder einen Aufwand mache, der seinen Einkünften entspricht? Weit gefehlt! Er ist sein grausamster Feind, und der Vater in der Komödie, der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft, kann sich nicht schlechter quälen: non se pejus cruciaverit." — Dieses schlechter, dieses pejus, will Diderot, soll

des Menanders genommen habe, wie kann er eben durch dieses Bekenntnis bewiesen zu haben vorgeben, daß sein Stück neu sei, novam esse? — Doch diese Schwierigkeit kann ich sehr leicht heben, und zwar durch eine Erklärung eben dieser Worte, von welcher ich mich zu behaupten getraue, daß sie schlechterdings die einzige wahre ist, ob sie gleich nur mir zugehört, und kein Ausleger, soviel ich weiß, sie nur von weitem vermutet hat. Ich sage nämlich: die Worte,

Novam esse ostendi, et quae esset —

beziehen sich keinesweges auf das, was Terenz den Vorredner in dem vorigen sagen lassen; sondern man muß darunter verstehen, apud Aediles; novus aber heißt hier nicht, was aus des Terenz eigenem Kopfe geflossen, sondern bloß, was im Lateinischen noch nicht vorhanden gewesen. Daß mein Stück, will er sagen, ein neues Stück sei, das ist, ein solches Stück, welches noch nie lateinisch erschienen, welches ich selbst aus dem Griechischen übersetzt, das habe ich den Ädilen, die mir es abgekauft, bewiesen. Um mir hierin ohne Bedenken beizufallen, darf man sich nur an den Streit erinnern, welchen er wegen seines „Eunuchus" vor den Ädilen hatte. Diesen hatte er ihnen als ein neues, von ihm aus dem Griechischen übersetztes Stück verkauft; aber sein Widersacher, Lavinius, wollte den Ädilen überreden, daß er es nicht aus dem Griechischen, sondern aus zwei alten Stücken des Nävius und Plautus genommen habe. Freilich hatte der „Eunuchus" mit diesen Stücken vieles gemein; aber doch war die Beschuldigung des Lavinius falsch; denn Terenz hatte nur aus eben der griechischen Quelle geschöpft, aus welcher, ihm unwissend, schon Nävius und Plautus vor ihm geschöpft hatten. Also, um dergleichen Verleumdungen bei seinem „Heautontimorumenos" vorzubauen, was war natürlicher, als daß er den Ädilen das griechische Original vorgezeigt und sie wegen des Inhalts unterrichtet hatte? Ja, die Ädilen konnten das leicht selbst von ihm gefodert haben. Und darauf geht das

Novam esse ostendi, et quae esset.

hier einen doppelten Sinn haben; einmal soll es auf den Fufidius, und einmal auf den Terenz gehen; dergleichen beiläufige Hiebe, meinet er, wären dem Charakter des Horaz auch vollkommen gemäß.

Das letzte kann sein, ohne sich auf die vorhabende Stelle anwenden zu lassen. Denn hier, dünkt mich, würde die beiläufige Anspielung dem Hauptverstande nachteilig werden. Fufidius ist kein so großer Narr, wenn es mehr solche Narren gibt. Wenn sich der Vater des Terenz ebenso abgeschmackt peinigte, wenn er ebensowenig Ursache hätte, sich zu peinigen, als Fufidius, so teilt er das Lächerliche mit ihm, und Fufidius ist weniger seltsam und abgeschmackt. Nur alsdenn, wenn Fufidius, ohne alle Ursache, ebenso hart und grausam gegen sich selbst ist, als der Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem Geize tut, was dieser aus Reu und Betrübnis tat: nur alsdenn wird uns jener unendlich lächerlicher und verächtlicher, als mitleidswürdig wir diesen finden.

Und allerdings ist jede große Betrübnis von der Art, wie die Betrübnis dieses Vaters: die sich nicht selbst vergißt, die peiniget sich selbst. Es ist wider alle Erfahrung, daß kaum alle hundert Jahre sich ein Beispiel einer solchen Betrübnis finde: vielmehr handelt jede ungefähr ebenso; nur mehr oder weniger, mit dieser oder jener Veränderung. Cicero hatte auf die Natur der Betrübnis genauer gemerkt; er sahe daher in dem Betragen des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betrübte, nicht bloß von dem Affekte hingerissen, tun, sondern auch bei kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben[1]. Haec omnia recta, vera, debita putantes, faciunt in dolore: maximeque declaratur, hoc quasi officii judicio fieri, quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad moestitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est, aut dictum: plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens? usw.

Menedemus aber, so heißt der Selbstpeiniger bei dem Terenz, hält sich nicht allein so hart aus Betrübnis; sondern, warum er sich auch jeden geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich dieses: um desto mehr für den abwesenden Sohn zu sparen und dem einmal ein desto gemächlicheres

[1]) Tusc. Quaest., lib. III. c. 27.

Leben zu versichern, den er itzt gezwungen, ein so ungemächliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Väter tun würden? Meint aber Diderot, daß das Eigene und Seltsame darin bestehe, daß Menedemus selbst hackt, selbst gräbt, 5 selbst ackert: so hat er wohl in der Eil' mehr an unsere neuere, als an die alten Sitten gedacht. Ein reicher Vater itziger Zeit würde das freilich nicht so leicht tun: denn die wenigsten würden es zu tun verstehen. Aber die wohlhabensten, vornehmsten Römer und Griechen waren mit allen ländlichen Ar- 10 beiten bekannter und schämten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Doch alles sei, vollkommen wie es Diderot sagt! Der Charakter des Selbstpeinigers sei wegen des Allzueigentümlichen, wegen dieser ihm fast nur allein zukommenden Falte, zu einem komischen Charakter so ungeschickt, als er nur will. Wäre Diderot 15 nicht in eben den Fehler gefallen? Denn was kann eigentümlicher sein, als der Charakter seines Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein zukömmt, als der Charakter dieses natürlichen Sohnes? „Gleich nach meiner Geburt", läßt er ihn von sich selbst sagen, „ward ich an 20 einen Ort verschleudert, der die Grenze zwischen Einöde und Gesellschaft heißen kann; und als ich die Augen auftat, mich nach den Banden umzusehen, die mich mit den Menschen verknüpften, konnte ich kaum einige Trümmern davon erblicken. Dreißig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt 25 und verabsäumet umher, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden, noch irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht hätte." Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen Eltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die nähern Bande des 30 Bluts verknüpfen: das ist sehr begreiflich; das kann unter zehnen neunen begegnen. Aber daß es ganze dreißig Jahre in der Welt herumirren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte: das, sollte 35 ich fast sagen, ist schlechterdings unmöglich. Oder wenn es möglich wäre, welche Menge ganz besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von seiten der Welt und von seiten dieses so lange insulierten Wesens zusammengekommen sein, diese traurige Möglichkeit wirklich zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte 40 werden verfließen, ehe sie wieder einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu sein, als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter Menschen

so lange verlassen sein! Man schleudere ihn hin, wohin man will: wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unter Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen: das Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ozean. 10

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den Menschen den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Teil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen 15 gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: „In der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft ebenso allgemein sein, als in der komischen Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein, als in der tragischen." Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein 20 komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel erfodert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu sein als jene, wenn sie nur 25 nicht so völlig individuell sind, als diese; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval sein.

Also wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgingen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten habe: das 30 ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie eine große Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen müßten; da hingegen der Held der Tragödie nur der und der Mensch, nur Regulus oder Brutus oder Cato sei und sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittlern 35 Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie nennt, keine Schwierigkeit, und der Charakter seines Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natürlichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Einteilung keine Rechtfertigung zufließen. 40

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8. März 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertion ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde, noch könne; die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit-
5 zudenken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles und Alexander und Cato und Augustus heißen und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind: sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was
10 der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzeln so genannten Personen, und keinem in der Welt zugleich mit, müsse zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zweitausend Jahren widerlegt und auf die ihr entgegenstehende Wahrheit den
15 wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie, sowie den größern Nutzen der letztern vor der ersten gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende Art getan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher
20 Meinung mit ihm sein könne.

„Aus diesen also," sagt Aristoteles[1]), nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffen-
25 heit das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede: indem man die Bücher des Herodotus in gebundene Rede bringen kann und sie darum doch nichts weniger
30 in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählet, was geschehen; dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie
35 geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln

---

[1]) Dichtk., 9. Kapitel.

würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alcibiades getan oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist, legt man die etwanigen Namen sonach bei und macht es nicht wie die jambischen Dichter, die bei dem Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die schon vorhandenen Namen; aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig ist und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, dahingegen was geschehen offenbar möglich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien, in einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, so wie in der „Blume" des Agathon. Denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Übersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin, als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie, in Ansehung ihrer Allgemeinheit, macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied, sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καθόλου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde: so ist es auch ebenso wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigentümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein,

daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie auf dieses Allgemeine der Personen mit den Namen, die sie ihnen erteile, ziele (οὐ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη); welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts, oder etwas ganz Falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen erteilt, auf das Allgemeine dieser Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

Die Worte: ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη, übersetzt Dacier: une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen so übersetzt sie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder tut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt." Auch in ihrer Anmerkung über diese Worte stehen beide für einen Mann; der eine sagt vollkommen eben das, was der andere sagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine ist; sie sagen beide, daß dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sei: aber wie die Poesie bei Erteilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht, davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors même, sowie der Deutsche durch sein *auch wenn*, offenbar, daß sie nichts davon zu sagen gewußt, ja, daß sie gar nicht einmal verstanden, was Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors même, dieses *auch wenn*, heißt bei ihnen nichts mehr als ob *schon*; und sie lassen den Aristoteles sonach bloß sagen, daß *ungeachtet* die Poesie ihren Personen Namen von einzeln Personen beilege, sie demohngeachtet nicht auf das Einzelne dieser Personen, sondern auf das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des Dacier, die ich in der Note anführen will[1]), zeigen

---

[1]) Aristote prévient ici une objection, qu'on pouvait lui faire, sur la définition qu'il vient de donner d'une chose générale: car les ignorants n'auraient pas manqué de lui dire qu'Homère, par exemple, n'a point en vue d'écrire une action générale et uni-

dieses deutlich. Nun ist es wahr, daß dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es erschöpft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, daß die Poesie, ungeachtet der von einzeln Personen genommenen Namen, auf das Allgemeine gehen kann: Aristoteles sagt, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine ziele, *οὗ στοχάζεται.* Ich sollte doch wohl meinen, daß beides nicht einerlei wäre. Ist es aber nicht einerlei: so gerät man notwendig auf die Frage: wie zielt sie darauf? Und auf diese Frage antworten die Ausleger nichts.

Neunzigstes Stück.

Den 11. März 1768.

Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles, dieses habe ich schon längst an der Komödie deutlich gezeigt: *Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.* Ich muß auch hiervon die Übersetzungen des Dacier und Curtius anführen. Dacier sagt: C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la comédie, car les poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance, imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. Und Curtius: „In dem Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komödienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen haben, legen sie den Personen willkürliche Namen bei und setzen sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum Ziele." Was findet man in diesen Übersetzungen von dem, was Aristoteles hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als daß die komischen Dichter es nicht

---

verselle, mais une action particulière, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes comme Achille, Agamemnon, Ulysse, etc. et que par conséquent, il n'y a aucune différence entre Homère et un Historien, qui aurait écrit les actions d'Achille. Le Philosophe va au-devant de cette objection, en faisant voir que les Poètes, c'est-à-dire, les Auteurs d'une Tragédie ou d'un Poème Épique lors même qu'ils imposent les noms à leurs personnages ne pensent en aucune manière à les faire parler véritablement, ce qu'ils seraient obligés de faire, s'ils écrivaient les actions particulières et véritables d'un certain homme, nommé Achille ou Edipe, mais qu'ils se proposent de les faire parler et agir néccasairement ou vraisemblablement; c'est-à-dire, de leur faire dire et faire tout ce que des hommes de ce même caractère doivent faire et dire en cet état, ou par nécessité, ou au moins selon les règles de la vraisemblance; ce qui prouve incontestablement que ce sont des actions générales et universelles. Nichts anders sagt auch Herr Curtius in seiner Anmerkung; nur daß er das Allgemeine und Einzelne noch an Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, daß er auf den Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zufolge würden es nur personifierte Charaktere sein, welche der Dichter reden und handeln ließe, da es doch charakterisierte Personen sein sollen.

machten wie die jambischen, (das ist, satirischen Dichter) und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das Allgemeine mit ihren Personen gingen, denen sie willkürliche Namen, tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Gesetzt nun auch, daß τὰ τυχόντα ὀνόματα dergleichen Namen bedeuten könnten: wo haben denn beide Übersetzer das οὕτω gelassen? Schien ihnen denn dieses οὕτω gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles: denn diesem οὕτω zufolge legten die komischen Dichter ihren Personen nicht allein willkürliche Namen bei, sondern sie legten ihnen diese willkürliche Namen so, οὕτω, bei. Und wie so? So, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. Und wie geschah das? Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche, vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung die Beschaffenheit dieser Personen ausdrückten: mit einem Worte, sie gab ihnen redende Namen; Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher Art die sein würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der „Brüder“, in comoediis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum[1]). Hinc servus fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum poetae vitium est, si quid e contrario repugnans con-

---

[1]) Diese Periode könnte leicht sehr falsch verstanden werden. Nämlich wenn man sie so verstehen wollte, als ob Donatus auch das für etwas Ungereimtes hielte, Comicum aperte argumentum confingere. Und das ist doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will sagen: es würde ungereimt sein, wenn der komische Dichter, da er seinen Stoff offenbar erfindet, gleichwohl den Personen unschickliche Namen oder Beschäftigungen beilegen wollte, die mit ihren Namen stritten. Denn freilich, da der Stoff ganz von der Erfindung des Dichters ist, so stand es ja einzig und allein bei ihm, was er seinen Personen für Namen beilegen, oder was er mit diesen Namen für einen Stand oder für eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach dürfte sich vielleicht Donatus auch selbst so zweideutig nicht ausgedrückt haben; und mit Veränderung einer einzigen Silbe ist dieser Anstoß vermieden. Man lese nämlich entweder: Absurdum est, Comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae etc. Oder auch aperte argumentum confingere et nomen personae usw.

trarium diversumque protulerit, nisi per ἀντίφρασιν nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita. Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechischen genommen sind: so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und haben, der Etymologie nach, immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein haben können; wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen: aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie verweiset. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klärer sein, als was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Erteilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als daß ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν, daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sie die jambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand: suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarutzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotrogus, Brockenschröter. Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht, wie der Sohn dieses oder jenes edeln Bürgers: er hieß Phidippides, Junker Sparroß.

Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern griechischen Komödie sein dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen; daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rücksicht auf sie nehmen können. Das letztere behauptet Hurd[1]); aber

[1]) Hurd in seiner Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Drama: From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who defines it to be, an imitation of light and trivial actions, provoking ridicule. His notion was taken from the state and practice of the Athenian stage; that is from the old or middle comedy, which answer to this description. The great revolution, which the introduction of the new comedy

es ist ebenso falsch, als falsch es ist, daß die ältere griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen Stücken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine gewisse bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren, 5 außer dem wahren Namen dieser Person, die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

Einundneunzigstes Stück.

Den 15. März 1768.

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht selten mehr auf das Allgemeine, als auf das Einzelne. Unter 10 dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzeln Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrien war. Daher 15 eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paßten; so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben konnte! Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als mutwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus 20 dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzeln Charakters, für Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen!

---

made in the drama, did not happen till afterwards. Aber dieses nimmt Hurd bloß an, damit seine Erklärung der Komödie mit der Aristotelischen nicht so geradezu zu streiten scheine. Aristoteles hat die Neue Komödie allerdings erlebt, und er gedenkt ihrer namentlich in der Moral an den Nikomachus, wo er von dem anständigen und unanständigen Scherze handelt. (Lib. IV. cap. 14.) *Ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. Τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια.* Man könnte zwar sagen, daß unter der Neuen Komödie hier die Mittlere verstanden werde; denn als noch keine Neue gewesen, habe notwendig die Mittlere die Neue heißen müssen. Man könnte hinzusetzen, daß Aristoteles in eben der Olympiade gestorben, in welcher Menander sein erstes Stück aufführen lassen, und zwar noch das Jahr vorher. (Eusebius in Chronico ad Olymp. CXIV. 4.) Allein man hat unrecht, wenn man den Anfang der Neuen Komödie von dem Menander rechnet; Menander war der erste Dichter dieser Epoche, dem poetischen Werte nach, aber nicht der Zeit nach. Philemon, der dazu gehört, schrieb viel früher, und der Übergang von der Mittleren zur Neuen Komödie war so unmerklich, daß es dem Aristoteles unmöglich an Mustern derselben kann gefehlt haben. Aristophanes selbst hatte schon ein solches Muster gegeben; sein „Kokalos“ war so beschaffen, wie ihn Philemon sich mit wenigen Veränderungen zueignen konnte: *Κώκαλον* heißt es in dem „Leben des Aristophanes“ *ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τἆλλα πάντα ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.* Wie nun also Aristophanes Muster von allen verschiedenen Abänderungen der Komödie gegeben, so konnte auch Aristoteles seine Erklärung der Komödie überhaupt auf sie alle einrichten. Das tat er denn; und die Komödie hat nachher keine Erweiterung bekommen, für welche diese Erklärung zu enge geworden wäre. Hurd hätte sie nur recht verstehen dürfen, und er würde gar nicht nötig gehabt haben, um seine an und für sich richtigen Begriffe von der Komödie außer allen Streit mit den Aristotelischen zu setzen, seine Zuflucht zu der vermeintlichen Unerfahrenheit des Aristoteles zu nehmen.

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt verschiednes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht auseinandergesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keinesweges in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen[1]), daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnet[2]), daß er folglich nicht als ein unterscheidendes Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten[3]). Es ließe sich zeigen, daß, als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war, doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser

---

[1]) Wenn, nach dem Aristoteles, das Schema der Komödie von dem Margites des Homer *οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσαντος*, genommen worden, so wird man, allem Ansehen nach, auch gleich anfangs die erdichteten Namen mit eingeführt haben. Denn Margites war wohl nicht der wahre Name einer gewissen Person, indem *Μαργείτης* wohl eher von *μάργης* gemacht worden, als daß *μάργης* von *Μαργείτης* sollte entstanden sein. Von verschiednen Dichtern der alten Komödie finden wir es auch ausdrücklich angemerkt, daß sie sich aller Anzüglichkeiten enthalten, welches bei wahren Namen nicht möglich gewesen, wäre. Z. E. von dem Pherekrates.

[2]) Die persönliche und namentliche Satire war so wenig eine wesentliche Eigenschaft der alten Komödie, daß man vielmehr denjenigen ihrer Dichter gar wohl kennet, der sich ihrer zuerst erkühnet. Es war Cratinus, welcher zuerst *τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὠφέλιμον προσέθηκε, τοὺς κακῶς πράττοντας διαβάλλων, καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων*. Und auch dieser wagte sich nur anfangs an gemeine, verworfene Leute, von deren Ahndung er nichts zu befürchten hatte. Aristophanes wollte sich die Ehre nicht nehmen lassen, daß er es sei, welcher sich zuerst an die Großen des Staats gewagt habe: (Ir. v. 750.)

Οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν, οὐδὲ γυναῖκας,
Ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων, τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖ.

Ja er hätte lieber gar diese Kühnheit als sein eigenes Privilegium betrachten mögen. Er war höchst eifersüchtig, als er sahe, daß ihm so viele andere Dichter, die er verachtete, darin nachfolgten.

[3]) Welches gleichwohl fast immer geschieht. Ja man geht noch weiter und will behaupten, daß mit den wahren Namen auch wahre Begenheiten verbunden gewesen, an welchen die Erfindung des Dichters keinen Teil gehabt. Dacier selbst sagt: **Aristote n'a** pu vouloir dire qu'Epicharmus et Phormis inventèrent les sujets de leurs pièces, puisque l'un et l'autre ont été des Poètes de la vieille Comédie, où il n'y avait rien de feint, et que ces aventures feintes ne commencèrent à être mises sur le théâtre, que du temps d'Alexandre le Grand, c'est-à-dire dans la nouvelle Comédie. (Remarque sur le Chap. V. de la Poét. d'Arist.) Man sollte glauben, wer so etwas sagen könne, müßte nie auch nur einen Blick in den Aristophanes getan haben. Das Argument, die Fabel der alten griechischen Komödie, war ebensowohl erdichtet, als es die Argumente und Fabeln der neuen nur immer sein konnten. Kein einziges von den übriggebliebenen Stücken des Aristophanes stellt eine Begebenheit vor, die wirklich geschehen wäre; und wie kann man sagen, daß sie der Dichter deswegen nicht erfunden, weil sie zum Teil auf wirkliche Begebenheiten anspielt? Wenn Aristoteles als ausgemacht annimmt, *ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων*: würde er nicht schlechterdings die Verfasser der alten griechischen Komödie aus der Klasse der Dichter haben ausschließen müssen, wenn er geglaubt hätte, daß sie die Argumente ihrer Stücke nicht erfunden? Aber so wie es, nach ihm, in der Tragödie gar wohl mit der poetischen Erfindung bestehen kann, daß Namen und Umstände aus der wahren Geschichte entlehnt sind: so muß es, seiner Meinung nach, auch in der Komödie bestehen können. Es kann unmöglich seinen Begriffen gemäß gewesen sein, daß die Komödie dadurch, daß sie wahre Namen brauche und auf wahre Begebenheiten anspiele, wiederum in die jambische Schmähsucht zurückfalle; vielmehr muß er geglaubt haben, daß sich das *καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους* gar wohl damit vertrage. Er gesteht dieses den ältesten komischen Dichtern, dem Epicharmus, dem Phormis und Krates zu und wird es gewiß dem Aristophanes nicht abgesprochen haben, ob er schon wußte, wie sehr er nicht allein den Kleon und Hyperbolus, sondern auch den Perikles und Sokrates namentlich mitgenommen.

Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menanders selbst wurden noch Leute genug bei ihren wahren Namen genannt und lächerlich gemacht[1]). Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte: so wie dieses personifizierte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Teil bekannt war, zum Teil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilet. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern: sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahieret haben: es folgt aber daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeiget; zweitens, weil wirklichen

---

[1]) Mit der Strenge, mit welcher Plato das Verbot, jemand in der Komödie lächerlich zu machen, in seiner „Republik" einführen wollte (*μήτε λόγῳ, μήτε εἰκόνι, μήτε θυμῷ, μήτε ἄνευ θυμοῦ, μηδαμῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμῳδεῖν*) ist in der wirklichen Republik niemals darüber gehalten worden. Ich will nicht anführen, daß in den Stücken des Menander noch so mancher zynische Philosoph, noch so manche Buhlerin mit Namen genennt ward; man könnte antworten, daß dieser Abschaum von Menschen nicht zu den Bürgern gehört. Aber Ktesippus, der Sohn des Chabrias, war doch gewiß athieniensischer Bürger so gut wie einer, und man sehe, was Menander von ihm sagte. (**Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.**)

Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nötig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen; wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazukommenden Ursache. Doch diese liegt itzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesamt haben sie weniger mißverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurück zu kommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glauben darf: so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehret. Die Charaktere der Tragödie müssen ebenso allgemein sein, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch: oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18. März 1768.

Und warum könnte das letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast ebenso ausdrückt als Diderot, fast ebenso geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint, und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen Dichtkunst, Hurd; ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Übersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat: so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele sein, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann, voll guten Willens, übereile sich also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unübersetzten guten Buche hier sage, ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Feder geben wollen.

Hurd hat seinem Kommentar eine Abhandlung „Über die verschiednen Gebiete des Drama“ beigefügt. Denn er

glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worden, ohne die Grenzen der verschiednen Gattungen derselben festzusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um von dem eigenen
5 Verdienste einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urteil zu fällen. Nachdem er also die Absicht des Drama überhaupt, und der drei Gattungen desselben, die er vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Possenspiels, insbesondere festgesetzt: so folgert er, aus jener allgemeinen und aus dieser be-
10 sondern Absichten, sowohl diejenigen Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in welchen sie voneinander unterschieden sein müssen.

Unter die letztern rechnet er, in Ansehung der Komödie und Tragödie, auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der
15 Komödie hingegen eine erdichtete Begebenheit zuträglicher sei. Hierauf fährt er fort: The same genius in the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy makes all its characters general; tragedy, particular. The Avare of Moliere is not so properly the picture of
20 a covetous man, as of covetousness itself. Racine's Nero on the other hand, is not a picture of cruelty, but of a cruel man. D. i.: „In dem nämlichen Geiste schildern die zwei Gattungen des Drama auch ihre Charaktere. Die Komödie macht alle ihre Charaktere general; die Tragödie
25 partikular. Der Geizige des Molière ist nicht so eigentlich das Gemälde eines geizigen Mannes, als des Geizes selbst. Racines Nero hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, sondern nur eines grausamen Mannes."

Hurd scheinet so zu schließen: wenn die Tragödie eine
30 wahre Begebenheit erfodert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen sein, wie sie wirklich in den Individuis existieren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allem ihrem
35 Umfange zeigen können, lieber sind, als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben, so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existieren; angesehen dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukömmt, die sich gegen
40 die wirkliche Existenz des Einzeln eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

Ich will itzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen nicht ein bloßer Zirkel ist; ich will die Schlußfolge bloß

annehmen, so wie sie da liegt und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es bloß, welches aus der weitern Erklärung des Hurd erhellet.

„Es wird aber", fährt er fort, „hier dienlich sein, einer doppelten Verstoßung vorzubauen, welche der eben angeführte Grundsatz zu begünstigen scheinen könnte. 5

Die erste betrifft die Tragödie, von der ich gesagt habe, daß sie partikuläre Charaktere zeige. Ich meine, ihre Charaktere sind partikulärer, als die Charaktere der Komödie. Das ist: die Absicht der Tragödie verlangt es nicht und erlaubt es nicht, daß der Dichter von den charakteristischen Umständen, durch welche sich die Sitten schildern, so viele zusammen zieht, als die Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht mehr gezeigt, als so viel der Verlauf der Handlung unumgänglich erfodert. In dieser hingegen werden alle Züge, durch die er sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiß aufgesucht und angebracht. 10 15

Es ist fast wie mit dem Porträtmalen. Wenn ein großer Meister ein einzelnes Gesicht abmalen soll, so gibt er ihm alle die Lineamente, die er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der nämlichen Art nur so weit ähnlich, als es ohne Verletzung des allergeringsten eigentümlichen Zuges geschehen kann. Soll eben derselbe Künstler hingegen einen Kopf überhaupt malen, so wird er alle die gewöhnlichen Mienen und Züge zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesamten Gattung bemerkt hat, daß sie die Idee am kräftigsten ausdrücken, die er sich itzt in Gedanken gemacht hat und in seinem Gemälde darstellen will. 20 25

Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama: woraus denn erhellet, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, zu welcher er gehöret, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber, daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte, als wovon ich das Gegenteil anderwärts behauptet und umständlich erläutert habe[1]). 30 35

Was zweitens die Komödie anbelangt, so habe ich

---

[1]) Bei den Versen der Horazischen Dichtkunst: Respicere exemplar vitae morumque jubebo Doctum imitatorum, et veras hinc ducere voces, wo Hurd zeigt, daß die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen das heiße, was zwar dem vorhabenden besondern Falle angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmend sei.

gesagt, daß sie generale Charaktere geben müsse, und habe zum Beispiele den Geizigen des Molière angeführt, der mehr der Idee des Geizes, als eines wirklichen geizigen Mannes entspricht. Doch auch hier muß man meine Worte nicht in aller 5 ihrer Strenge nehmen. Molière dünkt mich in diesem Beispiele selbst fehlerhaft; ob es schon sonst, mit der erforderlichen Erklärung, nicht ganz unschicklich sein wird, meine Meinung begreiflich zu machen.

Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu 10 schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht, als möglich. Denn indem auf diese Weise die in dem Stücke aufgeführte Person gleichsam der Repräsentant aller Charaktere dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit der Vor- 15 stellung so viel Nahrung darin finden, als nur möglich. Es muß aber sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern Begriff von den möglichen Wirkungen des Charakters, im Abstracto betrachtet, erstrecken, sondern nur bis auf die wirkliche Äußerung seiner Kräfte, so wie sie von der Erfahrung gerechtfertiget 20 werden und im gemeinen Leben stattfinden können. Hierin haben Molière, und vor ihm Plautus, gefehlt; statt der Abbildung eines geizigen Mannes, haben sie uns eine grillenhafte widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der 25 Natur hat. Ich nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die Schilderung einer einfachen unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben erteilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung verschiedener Leiden- 30 schaften, welche mit der vornehmsten oder herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen; und diese Vermischung muß sich in jedem dramatischen Gemälde von Sitten finden, weil es zugestanden ist, daß das Drama vornehmlich das wirkliche Leben abbilden soll. Doch aber muß die Zeich- 35 nung der herrschenden Leidenschaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende Charakter sich desto kräftiger ausdrücke."

Dreiundneunzigstes Stück.

Den 22. März 1768.

„Alles dieses läßt sich abermals aus der Malerei sehr wohl erläutern. In charakteristischen Porträten, wie wir diejenigen nennen können, welche eine Abbildung der Sitten geben sollen, wird der Artist, wenn er ein Mann von wirklicher Fähigkeit ist, nicht auf die Möglichkeit einer abstrakten Idee 5 losarbeiten. Alles was er sich vornimmt zu zeigen, wird dieses sein, daß irgendeine Eigenschaft die herrschende ist; diese drückt er stark, und durch solche Zeichen aus, als sich in den Wirkungen der herrschenden Leidenschaft am sichtbarsten äußern. Und wenn er dieses getan hat, so dürfen wir, nach der gemeinen Art zu 10 reden, oder, wenn man will, als ein Kompliment gegen seine Kunst, gar wohl von einem solchen Porträte sagen, daß es uns nicht sowohl den Menschen, als die Leidenschaft zeige; gerade so wie die Alten von der berühmten Bildsäule des Apollodorus vom Silanion angemerkt haben, daß sie nicht sowohl den zornigen 15 Apollodorus, als die Leidenschaft des Zornes vorstelle[1]). Dieses aber muß bloß so verstanden werden, daß er die hauptsächlichen Züge der vorgebildeten Leidenschaft gut ausgedrückt habe. Denn im übrigen behandelt er seinen Vorwurf ebenso, wie er jeden andern behandeln würde: das ist, er vergißt die mitverbun- 20 denen Eigenschaften nicht und nimmt das allgemeine Ebenmaß und Verhältnis, welches man an einer menschlichen Figur erwartet, in acht. Und das heißt denn die Natur schildern, welche uns kein Beispiel von einem Menschen gibt, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft verwandelt wäre. Keine Metamor- 25 phosis könnte seltsamer und unglaublicher sein. Gleichwohl sind Porträte, in diesem tadelhaften Geschmacke verfertiget, die Bewunderung gemeiner Gaffer, die, wenn sie in einer Sammlung das Gemälde, z. E. eines Geizigen (denn ein gewöhnlicheres gibt es wohl in dieser Gattung nicht), erblicken und nach dieser Idee 30 jede Muskel, jeden Zug angestrenget, verzerret und überladen finden, sicherlich nicht ermangeln, ihre Billigung und Bewunderung darüber zu äußern. — Nach diesem Begriffe der Vortrefflichkeit würde Le Bruns Buch von den Leidenschaften eine Folge der besten und richtigsten moralischen Porträte enthalten: 35 und die Charaktere des Theophrasts müßten, in Absicht auf das Drama, den Charakteren des Terenz weit vorzuziehen sein.

---

[1]) Non hominem ex aere fecit, sed iracundiam. Plinius libr. 34. 8.

Über das erstere dieser Urteile würde jeder Virtuose in den bildenden Künsten unstreitig lachen. Das letztere aber, fürchte ich, dürften wohl nicht alle so seltsam finden; wenigstens nach der Praxis verschiedener unserer besten komischen Schriftsteller
5 und nach dem Beifalle zu urteilen, welchen dergleichen Stücke gemeiniglich gefunden haben. Es ließen sich leicht fast aus allen charakteristischen Komödien Beispiele anführen. Wer aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten Ideen auszuführen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur Ben
10 Jonsons „Jedermann aus seinem Humor“[1]) vor sich nehmen; welches ein charakteristisches Stück sein soll, in der Tat aber nichts als eine unnatürliche und, wie es die Maler nennen würden,

---

[1]) Beim B. Jonson sind zwei Komödien, die er vom Humor benennt hat; die eine Every Man in his Humour und die andere Every Man out of his Humour. Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen und wurde auf die lächerlichste Weise gemißbraucht. Sowohl diesen Mißbrauch als den eigentlichen Sinn desselben bemerkt er in folgender Stelle selbst:

> As when some one peculiar quality
> Doth so possess a Man, that it doth draw
> All his affects, his spirits, and his powers,
> In their constructions, all to run one way,
> This may be truly said to be a humour.
> But that a rook by wearing a py'd feather,
> The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
> A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
> On his French garters, should affect a humour!
> O, it is more than most ridiculous.

In der Geschichte des Humors sind beide Stücke des Jonson also sehr wichtige Dokumente, und das letztere noch mehr als das erstere. Der Humor, den wir den Engländern itzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bei ihnen großenteils Affektation; und vornehmlich diese Affektation lächerlich zu machen, schilderte Jonson Humor. Die Sache genau zu nehmen, müßte auch nur der affektierte, und nie der wahre Humor ein Gegenstand der Komödie sein. Denn nur die Begierde, sich von andern auszuzeichnen, sich durch etwas Eigentümliches merkbar zu machen, ist eine allgemeine menschliche Schwachheit, die, nach Beschaffenheit der Mittel, welche sie wählt, sehr lächerlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber, wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzeln Menschen von allen andern auszeichnet, ist viel zu speziell, als daß es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Drama vertragen könnte. Der überhäufte Humor in vielen englischen Stücken dürfte sonach auch wohl das Eigene, aber nicht das Bessere derselben sein. Gewiß ist es, daß sich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wußten das Kunststück, ihre Personen auch ohne Humor zu individualisieren, ja die alten Dichter überhaupt. Wohl aber zeigen die alten Geschichtschreiber und Redner dann und wann Humor: wenn nämlich die historische Wahrheit oder die Aufklärung eines gewissen Fakti diese genaue Schilderung καθ' ἕκαστον erfodert. Ich habe Exempel davon fleißig gesammelt, die ich auch bloß darum in Ordnung bringen zu können wünschte, um gelegentlich einen Fehler wieder gut zu machen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir übersetzen nämlich itzt fast durchgängig Humor durch Laune; und ich glaube mir bewußt zu sein, daß ich der erste bin, der es so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran getan, und ich wünschte, daß man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, daß Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegengesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist, außer diesem einzigen Falle, nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloß zu eilig, weil Laune das französische Humeur ausdrücke, daß es auch das englische Humour ausdrücken könnte; aber die Franzosen selbst können Humour

harte Schilderung einer Gruppe von für sich bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das Urbild in dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese Komödie immer ihre Bewunderer gehabt; und besonders muß Randolph von ihrer Einrichtung sehr bezaubert gewesen sein, weil er sie in seinem ‚Spiegel der Muse‘ ausdrücklich nachgeahmet zu haben scheint.

Auch hierin, müssen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie in allen andern noch wesentlichern Schönheiten des Drama, ein vollkommenes Muster. Wer seine Komödien in dieser Absicht aufmerksam durchlesen will, wird finden, daß seine auch noch so kräftig gezeichneten Charaktere, den größten Teil ihrer Rollen durch, sich vollkommen wie alle andere ausdrücken und ihre wesentlichen und herrschenden Eigenschaften nur gelegentlich, so wie die Umstände eine ungezwungene Äußerung veranlassen, an den Tag legen. Diese besondere Vortrefflichkeit seiner Komödien entstand daher, daß er die Natur getreulich kopierte und sein reges und feuriges Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Szenen Dienliches aufstoßen konnte: da hingegen Nachahmung und geringere Fähigkeiten kleine Skribenten verleiten, sich um die Fertigkeit zu beeifern, diesen einen Zweck keinen Augenblick aus dem Gesichte zu lassen und mit der ängstlichen Sorgfalt ihre Lieblingscharaktere in beständigem Spiele und ununterbrochner Tätigkeit zu erhalten. Man könnte über diese ungeschickte Anstrengung ihres Witzes sagen, daß sie mit den Personen ihres Stücks nicht anders umgehen, als gewisse spaßhafte Leute mit ihren Bekannten, denen sie mit ihren Höflichkeiten so zusetzen, daß sie ihren Anteil an der allgemeinen Unterhaltung gar nicht nehmen können, sondern nur immer, zum Vergnügen der Gesellschaft, Sprünge und Männerchen machen müssen."

---

nicht durch Humeur übersetzen. — Von den genannten zwei Stücken des Jonson hat das erste, „Jedermann in seinem Humor", den vom Hurd hier gerügten Fehler weit weniger. Der Humor, den die Personen desselben zeigen, ist weder so individuell, noch so überladen, daß er mit der gewöhnlichen Natur nicht bestehen könnte; sie sind auch alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung so ziemlich verbunden. In dem zweiten hingegen, „Jedermann aus seinem Humor", ist fast nicht die geringste Fabel; es treten eine Menge der wunderlichsten Narren nacheinander auf, man weiß weder wie noch warum; und ihr Gespräch ist überall durch ein paar Freunde des Verfassers unterbrochen, die unter dem Namen Grex eingeführt sind und Betrachtung über die Charaktere der Personen und über die Kunst des Dichters, sie zu behandeln, anstellen. Das aus seinem Humor, out of his Humour, zeigt an, daß alle die Personen in Umstände geraten, in welchen sie ihres Humors satt und überdrüssig werden.

Vierundneunzigstes Stück.

Den 25. März 1768.

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den Grenzen dieser Allgemeinheit nach der Idee des Hurd! — Doch es wird nötig sein, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklärt zu haben versichert, inwieweit auch
5 den tragischen Charakteren, ob sie schon nur partikular wären, dennoch eine Allgemeinheit zukomme: ehe wir den Schluß überhaupt machen können, ob und wie Hurd mit Diderot, und beide mit dem Aristoteles übereinstimmen.

„Wahrheit", sagt er, „heißt in der Poesie ein solcher Aus-
10 druck, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen ein solcher, als sich zwar zu dem vorhabenden besondern Falle schicket, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmet. Diese Wahrheit des Ausdrucks in der dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlet Horaz[1]) zwei Dinge:
15 einmal, die Sokratische Philosophie fleißig zu studieren; zweitens, sich um eine genaue Kenntnis des menschlichen Lebens zu bewerben. Jenes, weil es der eigentümliche Vorzug dieser Schule ist, ad veritatem vitae propius accedere[2]); dieses, um unserer Nachahmung eine desto allgemeinere Ähnlichkeit erteilen
20 zu können. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur erwägen, daß man sich in Werken der Nachahmung an die Wahrheit zu genau halten kann; und dieses auf doppelte Weise. Denn entweder kann der Künstler, wenn er die Natur nachbilden will, sich zu ängstlich befleißigen, alle und jede Besonderheiten seines
25 Gegenstandes anzudeuten, und so die allgemeine Idee der Gattung auszudrücken verfehlen. Oder er kann, wenn er sich diese allgemeine Idee zu erteilen bemüht, sie aus zu vielen Fällen des wirklichen Lebens, nach seinem weitesten Umfange, zusammensetzen; da er sie vielmehr von dem lautern Begriffe, der sich bloß
30 in der Vorstellung der Seele findet, hernehmen sollte. Dieses letztere ist der allgemeine Tadel, womit die Schule der niederländischen Maler zu belegen, als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, wie die italienische, von dem geistigen Ideale der Schönheit entlehnet[3]). Jenes aber entspricht einem

[1]) De arte poet. v. 310. 317. 318.

[2]) De Orat. I. 51.

[3]) Nach Maßgebung der Antiken. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. (Cic. Or. 2.)

andern Fehler, den man gleichfalls den niederländischen Meistern vorwirft und der dieser ist, daß sie lieber die besondere, seltsame und groteske als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde wählen.

Wir sehen also, daß der Dichter, indem er sich von der eigenen und besondern Wahrheit entfernet, desto getreuer die allgemeine Wahrheit nachahmet. Und hieraus ergibt sich die Antwort auf jenen spitzfindigen Einwurf, den Plato gegen die Poesie ausgegrübelt hatte und nicht ohne Selbstzufriedenheit vorzutragen schien. Nämlich, daß die poetische Nachahmung uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen könne. Denn, der poetische Ausdruck, sagt der Philosoph, ist das Abbild von des Dichters eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das Abbild der Dinge; und die Dinge das Abbild des Urbildes, welches in dem göttlichen Verstande existieret. Folglich ist der Ausdruck des Dichters nur das Bild von dem Bilde eines Bildes und liefert uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der dritten Hand[1]). Aber alle diese Vernünftelei fällt weg, sobald man die nur gedachte Regel des Dichters gehörig fasset und fleißig in Ausübung bringet. Denn indem der Dichter von den Wesen alles absondert, was allein das Individuum angehet und unterscheidet, überspringet sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden besondern Gegenstände und erhebt sich, soviel möglich, zu dem göttlichen Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden. Hieraus lernt man denn auch einsehen, was und wie viel jenes ungewöhnliche Lob, welches der große Kunstrichter der Dichtkunst erteilet, sagen wolle; daß sie, gegen die Geschichte genommen, das ernstere und philosophischere Studium sei: φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. Die Ursache, welche gleich darauf folgt, ist nun gleichfalls sehr begreiflich: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει[2]). Ferner wird hieraus ein wesentlicher Unterschied deutlich, der sich, wie man sagt, zwischen den zwei großen Nebenbuhlern der griechischen Bühne soll befunden haben. Wenn man dem Sophokles vorwarf, daß es seinen Charakteren an Wahrheit fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, daß er die Menschen so schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie wären.

---

[1]) Plato de Repl., L. X.
[2]) Dichtkunst, Kap. 9.

Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσι[1]). Der Sinn hiervon ist dieser: Sophokles hatte, durch seinen ausgebreiteten Umgang mit Menschen, die eingeschränkte enge Vorstellung, welche aus der Betrachtung *einzelner* Charaktere entsteht, in einen vollständigen Begriff des *Geschlechts* erweitert; der philosophische Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht hatte und von da aus das Leben übersehen wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich existierende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht in das Individuum und malte folglich, den vorhabenden Gegenständen nach, seine Charaktere zwar natürlich und *wahr*, aber auch dann und wann ohne die höhere allgemeine Ähnlichkeit, die zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfodert wird[2]).

Ein Einwurf stößt gleichwohl hier auf, den wir nicht unangezeigt lassen müssen. Man könnte sagen, „daß philosophische Spekulationen die Begriffe eines Menschen eher *abstrakt* und *allgemein* machen, als sie auf das *Individuelle* einschränken müßten. Das letztere sei ein Mangel, welcher aus der kleinen Anzahl von Gegenständen entspringe, die den Menschen zu betrachten vorkommen; und diesem Mangel sei nicht allein dadurch abzuhelfen, daß man sich mit mehrern Individuis bekannt mache, als worin die Kenntnis der Welt bestehe; sondern auch dadurch, daß man über die *allgemeine Natur* der Menschen nachdenke, so wie sie in guten moralischen Büchern gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Bücher hätten ihren allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders als aus einer ausgebreiteten Erfahrung (es sei nun ihrer eignen, oder fremden) haben können, ohne welche ihre Bücher sonst von keinem Werte sein würden." Die Antwort hierauf, dünkt mich, ist diese. *Durch Erwägung der allgemeinen Natur des Menschen* lernet der Philosoph, wie die Handlung beschaffen sein muß, die aus dem Übergewichte gewisser Neigungen und Eigenschaften entspringet: das ist, er lernet das Betragen überhaupt, welches der beigelegte Charakter erfodert. Aber deutlich und zuverlässig zu wissen, wie weit und in welchem Grade von Stärke

---

[1]) Dichtkunst, Kap. 25.

[2]) Diese Erklärung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles gibt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Übersetzung scheinet Dacier zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: que Sophocle faisait ses Héros, comme ils devaient être et qu'Euripide les faisait comme ils étaient. Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd versteht unter dem *Wie sie sein sollten* die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Dacier aber denkt sich dabei eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sei, ob er sie gleich nur selten erreiche;

sich dieser oder jener Charakter, bei besondern Gelegenheiten, wahrscheinlicherweise äußern würde, das ist einzig und allein eine Frucht von unserer Kenntnis der Welt. Daß Beispiele von dem Mangel dieser Kenntnis bei einem Dichter, wie Euripides war, sehr häufig sollten gewesen sein, läßt sich nicht wohl annehmen: auch werden, wo sich dergleichen in seinen übriggebliebenen Stücken etwa finden sollten, sie schwerlich so offenbar sein, daß sie auch einem gemeinen Leser in die Augen fallen müßten. Es können nur Feinheiten sein, die allein der wahre Kunstrichter zu unterscheiden vermögend ist; und auch diesem kann, in einer solchen Entfernung von Zeit, aus Unwissenheit der griechischen Sitten, wohl etwas als ein Fehler vorkommen, was im Grunde eine Schönheit ist. Es würde also ein sehr gefährliches Unternehmen sein, die Stellen im Euripides anzeigen zu wollen, welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte. Aber gleichwohl will ich es wagen, eine anzuführen, die, wenn ich sie auch schon nicht nach aller Gerechtigkeit kritisieren sollte, wenigstens meine Meinung zu erläutern dienen kann.“

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29. März 1768.

„Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt. Der Dichter hatte in dem Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber mit Stolz und Groll erfülltes Frauenzimmer zu schildern, welches durch die Härte, mit der man sich gegen sie selbst betrug, erbittert war und durch noch weit stärkere Bewegungsgründe angetrieben ward, den Tod eines Vaters zu rächen. Eine solche heftige Gemütsverfassung, kann der Philosoph in seinem Winkel wohl schließen, muß immer sehr bereit sein, sich zu äußern. Elektra, kann er wohl einsehen, muß, bei der geringsten schicklichen Gelegenheit, ihren Groll an den Tag legen, und die Ausführung ihres Vorhabens beschleunigen zu können wünschen. Aber zu welcher Höhe dieser Groll steigen darf? d. i. wie stark Elektra ihre Rachsucht ausdrücken darf, ohne daß ein Mann, der mit

---

und diese, sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewöhnlicherweise beigelegt: Sophocle tâchait de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours bien plus ce qu'une belle Nature était capable de faire, que ce qu'elle faisait. Allein diese höhere moralische Vollkommenheit gehöret gerade zu jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie stehet dem Individuo zu, aber nicht dem Geschlechte; und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt, schildert gerade umgekehrt mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles. Die weitere Ausführung hiervon verdienet mehr als eine Note.

dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen der Leidenschaften im ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: das ist unwahrscheinlich? Dieses auszumachen, wird die abstrakte Theorie von wenig Nutzen sein. Sogar eine nur mäßige Be-
5 kanntschaft mit dem wirklichen Leben ist hier nicht hinlänglich, uns zu leiten. Man kann eine Menge Individua bemerkt haben, welche den Poeten, der den Ausdruck eines solchen Grolles bis auf das Äußerste getrieben hätte, zu rechtfertigen scheinen. Selbst die Geschichte dürfte vielleicht Exempel an die Hand geben, wo eine
10 tugendhafte Erbitterung auch wohl noch weiter getrieben worden, als es der Dichter hier vorgestellet. Welches sind denn nun also die eigentlichen Grenzen derselben, und wodurch sind sie zu bestimmen? Einzig und allein durch Bemerkung so vieler einzeln Fälle als möglich; einzig und allein vermittelst der ausgebrei-
15 tetsten Kenntnis, wie viel eine solche Erbitterung über dergleichen Charaktere unter dergleichen Umständen im wirklichen Leben gewöhnlicher Weise vermag. So verschieden diese Kenntnis in Ansehung ihres Umfanges ist, so verschieden wird denn auch die Art der Vorstellung sein. Und nun wollen wir sehen, wie der
20 vorhabende Charakter von dem Euripides wirklich behandelt worden.

In der schönen Szene, welche zwischen der Elektra und dem Orestes vorfällt, von dem sie aber noch nicht weiß, daß er ihr Bruder ist, kömmt die Unterredung ganz natürlich auf die
25 Unglücksfälle der Elektra und auf den Urheber derselben, die Klytämnestra, sowie auch auf die Hoffnung, welche Elektra hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreiet zu werden. Das Gespräch, wie es hierauf weiter gehet, ist dieses:

Orestes. Und Orestes? Gesetzt, er käme nach Argos
30 zurück —

Elektra. Wozu diese Frage, da er, allem Ansehen nach, niemals zurückkommen wird?

Orestes. Aber gesetzt, er käme! Wie müßte er es anfangen, um den Tod seines Vaters zu rächen?

35 **Elektra.** Sich eben des erkühnen, wessen die Feinde sich gegen seinen Vater erkühnten.

Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter umzubringen?

Elektra. Sie mit dem nämlichen Eisen umbringen, mit
40 welchem sie meinen Vater mordete!

Orestes. Und darf ich das, als deinen festen Entschluß, deinem Bruder vermelden?

Elektra. Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht leben!

Das Griechische ist noch stärker:

Θάνοιμι, μητρὸς αἷμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς.

Ich will gern des Todes sein, sobald ich meine Mutter umgebracht habe! 5

Nun kann man nicht behaupten, daß diese letzte Rede schlechterdings unnatürlich sei. Ohne Zweifel haben sich Beispiele genug ereignet, wo unter ähnlichen Umständen die Rache sich ebenso heftig ausgedrückt hat. Gleichwohl, denke ich, kann uns die 10 Härte dieses Ausdrucks nicht anders als ein wenig beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht für gut, ihn so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Umständen nur das: Jetzt sei dir die Ausführung überlassen! Wäre ich aber allein geblieben, so glaube mir nur: beides 15 hätte mir gewiß nicht mißlingen sollen; entweder mit Ehren mich zu befreien, oder mit Ehren zu sterben!

Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, insofern sie aus einer ausgebreitetern Erfahrung, d. i. aus der Kenntnis der menschlichen Natur überhaupt, gesammelt worden, 20 nicht weit gemäßer ist, als die Vorstellung des Euripides, will ich denen zu beurteilen überlassen, die es zu beurteilen fähig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine andere sein, als die ich angenommen: „daß nämlich Sophokles seine Charaktere so geschildert, als er, unzähligen von ihm 25 beobachteten Beispielen der nämlichen Gattung zufolge, glaubte, daß sie sein sollten; Euripides aber so, als er in der engeren Sphäre seiner Beobachtungen erkannt hatte, daß sie wirklich wären.—"

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich 30 diese langen Stellen des Hurd angeführet habe, enthalten sie unstreitig so viel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu zeigen, daß auch 35 Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere, und nur der Komödie allgemeine Charaktere zuteile und demohngeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das Allgemeine von allen poetischen Charakteren, und folglich auch von den tragischen, verlanget. Hurd erklärt sich nämlich so: der tragische 40 Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein sein, als der komische, d. i. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das wenige,

was man von ihm zu zeigen für gut finde, nach dem Allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere[1]).

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle? — Warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht Ja und Nein sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst, ein Wort! — Mich dünkt, es ist eine Ausflucht, und ist auch keine. Denn das Wort **Allgemein** wird offenbar darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm bejahet. Freilich beruhet eben hierauf die Ausflucht: aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein **allgemeiner** Charakter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt; es heißt mit einem Worte, ein **überladener** Charakter; es ist mehr die personifizierte Idee eines Charakters, als eine charakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein **allgemeiner** Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehrern oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte, ein **gewöhnlicher** Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das *καθόλου* des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit ebensowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfodert: wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich **überladen** und **gewöhnlich** sein kann? Und gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem getadelten Stücke des Jonson sind; gesetzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern Menschen ebenso stark, ebenso

---

[1]) In calling the tragic character **particular**, I suppose it only **less representative** of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be **general**.

ununterbrochen geäußert habe: würde er demohngeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubet?

Das ist die Schwierigkeit! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen.

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1. April 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend (Dienstags, den 28. Julius) wurden des Herrn Romanus „Brüder" wiederholt.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: „Die Brüder" des Herrn Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der „Brüder" des Terenz macht: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetae; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poeta; quam de poetae nomine fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben: aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch itzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlands genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehöret worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute. Ja das Vorurteil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffodert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle

unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann; ein hübsches Kompendium aus den höhern Fakultäten, eine gute Chronike von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Literatur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polierten Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlet es ihr endlich nicht: aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal dagewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch[1]), daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander starb? Wieviel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundertundfünfe; und nicht jünger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den itztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte Teil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur, und spreche!

---

1) Ἐπιτ. τῆς συγκρίσεως Ἀριστ. καὶ Μενάν, p. 1583. Ed. Henr. Stephani.

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, itzt ein Geschlecht *selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht,* — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie: ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!" — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Tätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennet; und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können: heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen; heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebensowenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater", sagen sie, „ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Kritik ertragen könne. — Es ist fast nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzutun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformieret werden. — Raisonnieren ist leichter als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden: oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? —

Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie
5 lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist; und glauben vertan zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonnieren; und
10 glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig raisonniert, erfindet auch: und wer erfinden will, muß raisonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

15 Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

20 Also, ohne weitere Einleitung, zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der „Brüder" des Herrn Romanus[1]) annoch über dieses Stück versprach! — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubet, um sie
25 unsern Sitten näher zu bringen.

Was soll man überhaupt von der Notwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen: warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es
30 anders eine Regel ist, die Szene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk; die Szene der andern aber in unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich
35 zu schildern; da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses", sagt Pope an einem Orte, „scheinet dem ersten Ansehen nach bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein: es hat aber doch seinen guten Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen,
40 ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert sein können, wenn wir es

---

[1]) Dreiundsiebzigstes Stück. S. 305.

in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich ziehet. Einen einheimischen Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte verstattet."

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5. April 1768.

Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zugegeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen, als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältnis haben, als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzumerkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle: wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müßte es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches ohnstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimische Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen; und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und gibt, die sich vollkommen so ereignet haben, als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Teil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen

doppelten Vorteils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kömmt auf die Illusion des Zu-
5 schauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, daß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe; daß sie ihrer ganz und gar entübriget sein könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremde Sitten; und von dem wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn
10 es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten,
15 lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Kostüm, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich die „Perser“ des Aeschylus
20 sein: und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Kostüm binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerate zu weit in denjenigen Teil des Problems, der mich itzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich
25 behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden, als fremde: so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind: so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben
30 mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahr-
35 scheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilet, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommener die Fabel ist, desto weniger läßt sich der ge-
40 ringste Teil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

Das Stück heißt „Die Brüder“, und dieses bei dem Terenz

aus einem doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea, sondern auch die beiden jungen Leute, Aeschinus und Ktesipho, sind Brüder. Demea ist dieser beider Vater; Micio hat den einen, den Aeschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif' ich nicht, warum unserm Verfasser diese Adoption mißfallen. Ich weiß nicht anders, als daß die Adoption auch unter uns, auch noch itzt gebräuchlich und vollkommen auf dem nämlichen Fuß gebräuchlich ist, wie sie es bei den Römern war. Demohngeachtet ist er davon abgegangen: bei ihm sind nur die zwei Alten Brüder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art erziehet. Aber desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch die zwei Alten wirkliche Väter; und das Stück ist wirklich eine Schule der Väter, d. i. solcher, denen die Natur die väterliche Pflicht auferlegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar übernommen, die sich ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eignen Gemächlichkeit bestehen kann.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt!

Sehr wohl! Nur schade, daß durch Auflösung dieses einzigen Knoten, welcher bei dem Terenz den Aeschinus und Ktesipho unter sich, und beide mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinander fällt, und aus einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, die bloß die Konvenienz des Dichters, und keineswegs ihre eigene Natur zusammenhält!

Denn ist Aeschinus nicht bloß der angenommene, sondern der leibliche Sohn des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekümmern? Der Sohn eines Bruders geht mich so nahe nicht an, als mein eigener. Wenn ich finde, daß jemand meinen eigenen Sohn verziehet, geschähe es auch in der besten Absicht von der Welt, so habe ich recht, diesem gutherzigen Verführer mit aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher, beim Terenz, Demea dem Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es der eigene Sohn des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als daß ich diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn öfters und ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhältnisse, in welchem er bei dem Terenz stehet, aber er läßt ihm die nämliche Ungestümheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhältnis berechtigen konnte. Ja bei ihm schimpfet und tobet Demea noch weit ärger, als bei dem Terenz. Er will aus der Haut fahren, „daß er an seines Bruders Kinde Schimpf und Schande erleben muß“. Wenn ihm nun aber dieser

antwortete: „Du bist nicht klug, mein lieber Bruder, wenn du glaubest, du könntest an meinem Kinde Schimpf und Schande erleben. Wenn mein Sohn ein Bube ist und bleibt, so wird, wie das Unglück, also auch der Schimpf nur meine sein. Du
5 magst es mit deinem Eifer wohl gut meinen; aber er geht zu weit; er beleidiget mich. Falls du mich nur immer so ärgern willst, so komm mir lieber nicht über die Schwelle! usw." Wenn Micio, sage ich, dieses antwortete: nicht wahr, so wäre die Komödie auf einmal aus? Oder könnte Micio etwa nicht so
10 antworten? Ja, müßte er wohl eigentlich nicht so antworten?

Wie viel schicklicher eifert Demea beim Terenz. Dieser Aeschinus, den er ein so liederliches Leben zu führen glaubt, ist noch immer sein Sohn, ob ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch bestehet der römische Micio weit mehr
15 auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast mir, sagt er, deinen Sohn einmal überlassen; bekümmere dich um den, der dir noch übrig ist;

— — — — nam ambos curare; propemodum
Reposcere illum est, quem dedisti — —

20 Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurückzugeben, ist es auch, die ihn zum Schweigen bringt; und doch kann Micio nicht verlangen, daß sie alle väterliche Empfindungen bei ihm unterdrücken soll. Es muß den Micio zwar verdrießen, daß Demea auch in der Folge nicht aufhört, ihm immer die nämlichen Vor-
25 würfe zu machen: aber er kann es dem Vater doch auch nicht verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gänzlich will verderben lassen. Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der für das Wohl dessen besorgt ist, für den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er tut es zwar auf die unrechte Weise, aber die Weise
30 macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zänker, der sich aus Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtiget glaubt, die Micio auf keine Weise an dem bloßen Bruder dulden müßte.

Achtundneunzigstes Stück.

Den 8. April 1768.

Ebenso schielend und falsch wird, durch Aufhebung der doppel-
35 ten Brüderschaft, auch das Verhältnis der beiden jungen Leute. Ich verdenke es dem deutschen Aeschinus, daß er[1]) „vielmals an den Torheiten des Ktesipho Anteil nehmen zu müssen geglaubt,

---

[1]) Aufz. I., Auftr. 3. S. 18.

um ihn, als seinen Vetter, der Gefahr und öffentlichen Schande zu entreißen". Was Vetter? Und schickt es sich wohl für den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: „ich billige deine hierbei bezeigte Sorgfalt und Vorsicht; ich verwehre dir es auch inskünftige nicht?" Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? 5
An den Torheiten eines ungezogenen Vetters Anteil zu nehmen? Wahrlich, das sollte er ihm verwehren. „Suche deinen Vetter", müßte er ihm höchstens sagen, „soviel möglich von Torheiten abzuhalten: wenn du aber findest, daß er durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm; denn dein guter Name muß dir werter 10
sein, als seiner."

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen. Nur an leiblichen Brüdern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern rühmet:

— — Illius opera nunc vivo! Festivum caput, 15
Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo:
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit.

Denn der brüderlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Grenzen gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, daß unser Verfasser seinem Aeschinus die Torheit überhaupt zu ersparen 20
gewußt hat, die der Aeschinus des Terenz für seinen Bruder begehet. Eine gewaltsame Entführung hat er in eine kleine Schlägerei verwandelt, an welcher sein wohlgezogner Jüngling weiter keinen Teil hat, als daß er sie gern verhindern wollen. Aber gleichwohl läßt er diesen wohlgezognen Jüngling für 25
einen ungezognen Vetter noch viel zu viel tun. Denn müßte es jener wohl auf irgend eine Weise gestatten, daß dieser ein Kreatürchen, wie Citalise ist, zu ihm in das Haus brächte? in das Haus seines Vaters? unter die Augen seiner tugendhaften Geliebten? Es ist nicht der verführerische Damis, diese 30
Pest für junge Leute[1]), dessentwegen der deutsche Aeschinus seinem liederlichen Vetter die Niederlage bei sich erlaubt: es ist die bloße Konvenienz des Dichters.

Wie vortrefflich hängt alles das bei dem Terenz zusammen! Wie richtig und notwendig ist da auch die geringste Kleinigkeit 35
motivieret! Aeschinus nimmt einem Sklavenhändler ein Mädchen mit Gewalt aus dem Hause, in das sich sein Bruder verliebt hat. Aber er tut das, weniger um der Neigung seines Bruders zu willfahren, als um einem größern Übel vorzubauen. Der Sklavenhändler will mit diesem Mädchen unver- 40
züglich auf einen auswärtigen Markt: und der Bruder will

[1]) Seite 80.

dem Mädchen nach; will lieber sein Vaterland verlassen, als den Gegenstand seiner Liebe aus den Augen verlieren[1]). Noch erfährt Aeschinus zu rechter Zeit diesen Entschluß. Was soll er tun? Er bemächtiget sich in der Geschwindigkeit des Mädchens und bringt sie in das Haus seines Oheims, um diesem gütigen Manne den ganzen Handel zu entdecken. Denn das Mädchen ist zwar entführt, aber sie muß ihrem Eigentümer doch bezahlt werden. Micio bezahlt sie auch ohne Anstand und freuet sich nicht sowohl über die Tat der jungen Leute, als über die brüderliche Liebe, welche er zum Grunde siehet, und über das Vertrauen, welches sie auf ihn dabei setzen wollen. Das Größte ist geschehen; warum sollte er nicht noch eine Kleinigkeit hinzufügen, ihnen einen vollkommen vergnügten Tag zu machen?

— — — Argentum adnumeravit illico:
Dedit praeterea in sumptum dimidium minae.

Hat er dem Ktesipho das Mädchen gekauft, warum soll er ihm nicht verstatten, sich in seinem Hause mit ihr zu vergnügen? Da ist nach den alten Sitten nichts, was im geringsten der Tugend und Ehrbarkeit widerspräche.

Aber nicht so in unsern „Brüdern"! Das Haus des gütigen Vaters wird auf das ungeziemendste gemißbraucht. Anfangs ohne sein Wissen, und endlich gar mit seiner Genehmigung. Citalise ist eine weit unanständigere Person, als selbst jene Psaltria; und unser Ktesipho will sie gar heiraten. Wenn das der Terenzische Ktesipho mit seiner Psaltria vorgehabt hätte, so würde sich der Terenzische Micio sicherlich ganz anders dabei genommen haben. Er würde Citalisen die Türe gewiesen und mit dem Vater die kräftigsten Mittel verabredet haben, einen sich so sträflich emanzipierenden Burschen im Zaume zu halten.

Überhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfang viel zu verderbt geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem Muster abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem Vetter über seinen Vater unterhält[2]).

---

[1]) Act. II. Sc. 4.
Ae. Hoc mihi dolet, nos paene sero scisse: et paene in eum locum
Rediisse, ut si omnes cuperent, nihil tibi possent auxiliarier.
Ct. Pudebat. *Ae.* Ah, stultitia est istaec; non pudor, tam ob parvulam
Rem paene e patria: turpe dictu. Deos quaeso ut istaec prohibeant.

[2]) 1. Aufz., 6. Auftr.

Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe, die du deinem Vater schuldig bist?

Lykast. Ehrfurcht? Liebe? Hm! die wird er wohl nicht von mir verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen? 5

Lykast. Nein, gewiß nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb. Ich müßte es lügen, wenn ich es sagen wollte.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst. Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst du itzt, da du ihn noch leben siehst. Aber 10 verliere ihn einmal; hernach will ich dich fragen.

Lykast. Hm! Ich weiß nun eben nicht, was da geschehen würde. Auf allen Fall würde ich wohl auch so gar unrecht nicht tun. Denn ich glaube, er würde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast täglich zu mir: „Wenn ich dich 15 nur los wäre! wenn du nur weg wärest!“ Heißt das Liebe? Kannst du verlangen, daß ich ihn wieder lieben soll?

Auch die strengste Zucht müßte ein Kind zu so unnatürlichen Gesinnungen nicht verleiten. Das Herz, das ihrer, aus irgend einer Ursache, fähig ist, verdienet nicht anders als sklavisch 20 gehalten zu werden. Wenn wir uns des ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen: so müssen jenes Ausschweifungen kein grundböses Herz verraten; es müssen nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche Unbedachtsamkeiten, Torheiten des Kitzels und Mutwillens sein. 25 Nach diesem Grundsatze haben Menander und Terenz ihren Ktesipho geschildert. So streng ihn sein Vater hält, so entfährt ihm doch nie das geringste böse Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen könnte, macht er auf die vortrefflichste Weise wieder gut. Er möchte seiner Liebe gern 30 wenigstens ein paar Tage ruhig genießen; er freuet sich, daß der Vater wieder hinaus auf das Land, an seine Arbeit ist; und wünscht, daß er sich damit so abmatten, — so abmatten möge, daß er ganze drei Tage nicht aus dem Bette könne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe, mit welchem Zusatze: 35

> — — —— —— utinam quidem
> Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,
> Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.

Quod cum salute ejus fiat! Nur müßte es ihm weiter nicht schaden! — So recht! so recht, liebenswürdiger Jüng- 40 ling! Immer geh, wohin dich Freunde und Liebe rufen! Für dich drücken wir gern ein Auge zu! Das Böse, das du

begehst, wird nicht sehr böse sein! Du hast einen strengern Aufseher in dir, als selbst dein Vater ist! — Und so sind mehrere Züge in der Szene, aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein abgefeimter Bube, dem Lügen und
5 Betrug sehr geläufig sind: der römische hingegen ist in der äußersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen könnte.

Rogabit me: ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die.
Quid dicam? SY. Nil ne in mentem venit? CT. Nunquam quicquam. SY. Tanto nequior.
10 Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis? CT. Sunt, quid postea?
SY. Hisce opera ut data sit? CT. Quae non data sit? Non potest fieri!

Dieses naive, aufrichtige: quae non data sit! Der gute Jüngling sucht einen Vorwand; und der schalkische Knecht schlägt ihm eine Lüge vor. Eine Lüge! Nein, das geht nicht: non
15 potest fieri!

Neunundneunzigstes Stück.

Den 12. April 1768.

Sonach hatte Terenz auch nicht nötig, uns seinen Ktesipho am Ende des Stücks beschämt, und durch die Beschämung auf dem Wege der Besserung, zu zeigen. Wohl aber mußte dieses unser Verfasser tun. Nur fürchte ich, daß der Zuschauer die
20 kriechende Reue und die furchtsame Unterwerfung eines so leichtsinnigen Buben nicht für sehr aufrichtig halten kann. Ebensowenig als die Gemütsänderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in ihrem Charakter gegründet, daß man das Bedürfnis des Dichters, sein Stück schließen zu
25 müssen, und die Verlegenheit, es auf eine bessere Art zu schließen, ein wenig zu sehr darin empfindet. — Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse notwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden oder sich bessern müsse. In der Tra-
30 gödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen und Murren in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und kalt und einförmig. Wenn
35 die verschiednen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie

nicht bleiben wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr, als in einer bloßen Kollision der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders, als durch Nachgebung und Veränderung des einen Teiles dieser Charaktere geendet werden; und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Kollision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern soviel als sie will, dennoch gleich stark fortdauert: so begreift man leicht, daß das Ende ebenso lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. Und das ist gerade der Unterschied, der sich zwischen dem letzten Akte des Terenz und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in diesem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen: so können wir uns das übrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der fünfte Akt. Er wird anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besänftigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann: desgleichen wird der ungeratene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen; kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich sehen, der in dem fünften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters erraten kann! Die Intrige ist längst zu Ende, aber das fortwährende Spiel der Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende ist. Keiner verändert sich; sondern jeder schleift nur dem andern ebensoviel ab, als nötig ist, ihn gegen den Nachteil des Exzesses zu verwahren. Der freigebige Micio wird durch das Manöver des geizigen Demea dahin gebracht, daß er selbst das Übermaß in seinem Bezeigen erkennet, und fragt:

Quod proluvium? quae istaec subita est largitas?

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manöver des nachsichtsvollen Micio endlich erkennet, daß es nicht genug ist, nur immer zu tadeln und zu bestrafen, sondern es auch gut sei, obsecundare in loco. — —

Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser Verfasser sich, gleichfalls zu seinem eigenen Nachteile, von seinem Muster entfernt hat.

Terenz sagt es selbst, daß er in die „Brüder" des Menanders eine Episode aus einem Stücke des Diphilus übertragen, und so seine „Brüder" zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entführung der Psaltria durch den Aeschinus:

und das Stück des Diphilus hieß: „Die miteinander Sterbenden“.

> Synapothnescontes Diphili comoedia est —
> In Graeca adolescens est, qui lenoni eripit
> Meretricem in prima fabula — — — —
> — — — — eum hic locum sumpsit sibi
> In Adelphos — — — — — —

Nach diesen beiden Umständen zu urteilen, mochte Diphilus ein Paar Verliebte aufgeführet haben, die fest entschlossen waren, lieber miteinander zu sterben, als sich trennen zu lassen: und wer weiß, was geschehen wäre, wenn sich gleichfalls nicht ein Freund ins Mittel geschlagen und das Mädchen für den Liebhaber mit Gewalt entführt hätte? Den Entschluß, miteinander zu sterben, hat Terenz in den bloßen Entschluß des Liebhabers, dem Mädchen nachzufliehen und Vater und Vaterland um sie zu verlassen, gemildert. Donatus sagt dieses ausdrücklich: Menander mori illum voluisse fingit, Terentius fugere. Aber sollte es in dieser Note des Donatus nicht Diphilus anstatt Menander heißen? Ganz gewiß; wie Peter Nannius dieses schon angemerkt hat[1]). Denn der Dichter, wie wir gesehen, sagt es ja selbst, daß er diese ganze Episode von der Entführung nicht aus dem Menander, sondern aus dem Diphilus entlehnet habe; und das Stück des Diphilus hatte von dem Sterben sogar seinen Titel.

Indes muß freilich, anstatt dieser von dem Diphilus entlehnten Entführung, in dem Stücke des Menanders eine andere Intrige gewesen sein, an der Aeschinus gleicherweise für den Ktesipho Anteil nahm, und wodurch er sich bei seiner Geliebten in eben den Verdacht brachte, der am Ende ihre Verbindung so glücklich beschleunigte. Worin diese eigentlich bestanden, dürfte schwer zu erraten sein. Sie mag aber bestanden haben, worin sie will: so wird sie doch gewiß ebensowohl gleich vor dem Stücke vorhergegangen sein, als die vom Terenz dafür gebrauchte Entführung. Denn auch sie muß es gewesen sein, wovon man noch überall sprach, als Demea in die Stadt kam; auch sie muß die Gelegenheit und der Stoff

[1]) Sylloge V. Miscell. cap. 10. Videat quaeso accuratus lector, num pro Menandro legendum sit Diphilus. Certe vel tota Comoedia, vel pars istius argumenti, quod hic tractatur, ad verbum e Diphilo translata est. — Ita cum Diphili comoedia a commoriendo nomen habeat, et ibi dicatur adolescens mori voluisse, quod Terentius in fugere mutavit: omnino adducor, eam imitationem a Diphilo, non a Menandro mutuatam esse, et ex eo commoriendi cum puella studio *συναποθνήσκοντες* nomen fabulae inditum esse. —

gewesen sein, worüber Demea gleich anfangs mit seinem Bruder den Streit beginnet, in welchem sich beider Gemütsarten so vortrefflich entwickeln.

— — — Nam illa, quae antehac facta sunt
Omitto: modo quid designavit? — — 5
Fores effregit, atque in aedes irruit
Alienas — — — — — — — —
— — — clamant omnes, indignissime
Factum esse. Hoc advenienti quot mihi, Micio,
Dixere? in ore est omni populo — — 10

Nun habe ich schon gesagt, daß unser Verfasser diese gewaltsame Entführung in eine kleine Schlägerei verwandelt hat. Er mag auch seine guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlägerei selbst nicht so spät hätte geschehen lassen. Auch sie sollte und müßte das sein, was den strengen 15 Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe sie geschieht, und man weiß gar nicht worüber? Er tritt auf und zankt, ohne den geringsten Anlaß. Er sagt zwar: „Alle Leute reden von der schlechten Aufführung deines Sohnes; ich darf nur einmal den Fuß in die Stadt setzen, so höre 20 ich mein blaues Wunder.“ Aber was denn die Leute eben itzt reden; worin das blaue Wunder bestanden, das er eben itzt gehört und worüber er ausdrücklich mit seinem Bruder zu zanken kömmt, das hören wir nicht und können es auch aus dem Stücke nicht erraten. Kurz, unser Verfasser hätte 25 den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar verändern können, aber er hätte ihn nicht versetzen müssen! Wenigstens, wenn er ihn versetzen wollen, hätte er den Demea im ersten Akte seine Unzufriedenheit mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach müssen äußern, nicht aber auf 30 einmal damit herausplatzen lassen. —

Möchten wenigstens nur diejenigen Stücke des Menanders auf uns gekommen sein, welche Terenz genutzet hat! Ich kann mir nichts Unterrichtenderes denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den lateinischen Kopien sein würde. 35

Denn gewiß ist es, daß Terenz kein bloßer sklavischer Übersetzer gewesen. Auch da, wo er den Faden des Menandrischen Stückes völlig beibehalten, hat er sich noch manchen kleinen Zusatz, manche Verstärkung oder Schwächung eines und des andern Zuges erlaubt; wie uns deren verschiedne 40 Donatus in seinen Scholien angezeigt. Nur schade, daß sich

Donatus immer so kurz und öfters so dunkel darüber ausdrückt (weil zu seiner Zeit die Stücke des Menanders noch selbst in jedermanns Händen waren), daß es schwer wird, über den Wert oder Unwert solcher Terenzischen Künsteleien
5 etwas Zuverlässiges zu sagen. In den „Brüdern" findet sich hiervon ein sehr merkwürdiges Exempel.

Hundertstes Stück.

Den 15. April 1768.

Demea, wie schon angemerkt, will im fünften Akte dem Micio eine Lektion nach seiner Art geben. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen
10 zu lassen; er spielt den Freigebigen, aber nicht aus seinem, sondern aus des Bruders Beutel; er möchte diesen lieber auf einmal ruinieren, um nur das boshafte Vergnügen zu haben, ihm am Ende sagen zu können: „Nun sieh, was du von deiner Gutherzigkeit hast!" Solange der ehrliche Micio nur
15 von seinem Vermögen dabei zusetzt, lassen wir uns den hämischen Spaß ziemlich gefallen. Aber nun kömmt es dem Verräter gar ein, den guten Hagestolze mit einem alten verlebten Mütterchen zu verkuppeln. Der bloße Einfall macht uns anfangs zu lachen; wenn wir aber endlich sehen, daß es Ernst
20 damit wird, daß sich Micio wirklich die Schlinge über den Kopf werfen läßt, der er mit einer einzigen ernsthaften Wendung hätte ausweichen können: wahrlich, so wissen wir kaum mehr, auf wen wir ungehaltner sein sollen; ob auf den Demea, oder auf den Micio[1]).

25 **Demea.** Jawohl ist das mein Wille! Wir müssen von nun an mit diesen guten Leuten nur eine Familie machen; wir müssen ihnen auf alle Weise aufhelfen, uns auf alle Art mit ihnen verbinden. —

Aeschinus. Das bitte ich, mein Vater.

30 **Micio.** Ich bin gar nicht dagegen.

Demea. Es schickt sich auch nicht anders für uns. — Denn erst ist sie seiner Frauen Mutter —

Micio. Nun dann?

Demea. Auf die nichts zu sagen; brav, ehrbar —

35 **Micio.** So höre ich.

Demea. Bei Jahren ist sie auch.

---

1) Act. V. Sc. VIII.
De. Ego vero jubeo, et in hac re, et in aliis omnibus,
Quam maxime unam facere nos hanc familiam;
Colere, adjuvare, adjungere. *Aes.* Ita quaeso pater.
Mi. Haud aliter censeo. *De.* Imo hercle ita nobis decet.
Primum hujus uxoris est mater. *Mi.* Quid postea?

Micio. Jawohl.

Demea. Kinder kann sie schon lange nicht mehr haben. Dazu ist niemand, der sich um sie bekümmerte; sie ist ganz verlassen.

Micio. Was will der damit? 5

Demea. Die mußt du billig heiraten, Bruder. Und du (zum Aeschinus) mußt ja machen, daß er es tut.

Micio. Ich? sie heiraten?

Demea. Du!

Micio. Ich? 10

Demea. Du! wie gesagt, du!

Micio. Du bist nicht klug.

Demea (zum Aeschinus). Nun zeige, was du kannst! Er muß!

Aeschinus. Mein Vater —

Micio. Wie? — Und du, Geck, kannst ihm noch folgen? 15

Demea. Du sträubest dich umsonst: es kann nun einmal nicht anders sein.

Micio. Du schwärmst.

Aeschinus. Laß dich erbitten, mein Vater.

Micio. Rasest du? Geh! 20

Demea. O, so mach' dem Sohne doch die Freude!

Micio. Bist du wohl bei Verstande? Ich, in meinem fünfundsechzigsten Jahre noch heiraten? Und ein altes, verlebtes Weib heiraten? Das könnet ihr mir zumuten?

Aeschinus. Tu es immer; ich habe es ihnen versprochen. 25

Micio. Versprochen gar? — Bürschchen, versprich für dich, was du versprechen willst!

Demea. Frisch! Wenn es nun etwas Wichtigeres wäre, warum er dich bäte?

Micio. Als ob etwas Wichtigeres sein könnte, wie das? 30

De. Proba, et modesta. *Mi.* Ita ajunt. *De.* Natu grandior.
Mi. Scio. *De* Parere jam diu haec per annos non potest:
Nec qui eam respiciat, quisquam est; sola est. *Mi.* Quam hic rem agit?
De. Hanc te aequum est ducere: et te operam, ut fiat, dare.
Mi. Me ducere autem? *De.* Te. *Mi.* Me? *De.* Te inquam. *Mi.* Ineptis.
De. Si tu sis homo,
Hic faciat. *Aes.* Mi pater. *Mi.* Quid? Tu autem huic, asine, auscultas.
De. Nihil agis,
Fieri aliter non potest. *Mi.* Deliras. *Aes.* Sine te exorem, mi pater.
Mi. Insanis, aufer. *De.* Age, da veniam filio. *Mi.* Satin' sanus es?
Ego novus maritus anno demum quinto et sexagesimo
Fiam; atque anum decrepitam ducam? Idne estis auctores mihi?
Aes. Fac; promisi ego illis. *Mi.* Promisti autem? de te largitor puer.
De. Age, quid, si quid te majus oret? *Mi* Quasi non hoc sit maximum.
De Da veniam. *Aes.* Ne gravere. *De.* Fac, promitte. *Mi.* Non omittis?
Aes. Non; nisi te exorem. *Mi.* Vis est haec quidem. *De.* Age prolixe Micio.
Mi. Etsi hoc mihi pravum, ineptum, absurdum, atque alienum a vita mea
Videtur: si vos tantopere istuc vultis, fiat. — — —

Demea. So willfahre ihm doch nur!
Aeschinus. Sei uns nicht zuwider!
Demea. Fort, versprich!
Micio. Wie lange soll das währen?
Aeschinus. Bis du dich erbitten lassen.
Micio. Aber das heißt Gewalt brauchen.
Demea. Tu ein übriges, guter Micio.
Micio. Nun dann; — ob ich es zwar sehr unrecht, sehr abgeschmackt finde; ob es sich schon weder mit der Vernunft noch mit meiner Lebensart reimet: — weil ihr doch so sehr darauf besteht; es sei!

„Nein," sagt die Kritik; „das ist zu viel! Der Dichter ist hier mit Recht zu tadeln. Das einzige, was man noch zu seiner Rechtfertigung sagen könnte, wäre dieses, daß er die nachteiligen Folgen einer übermäßigen Gutherzigkeit habe zeigen wollen. Doch Micio hat sich bis dahin so liebenswürdig bewiesen, er hat so viel Verstand, so viele Kenntnis der Welt gezeigt, daß diese seine letzte Ausschweifung wider alle Wahrscheinlichkeit ist und den feinern Zuschauer notwendig beleidigen muß. Wie gesagt also: der Dichter ist hier zu tadeln, auf alle Weise zu tadeln!"

Aber welcher Dichter? Terenz? oder Menander? oder beide? — Der neue englische Übersetzer des Terenz, Colman, will den größern Teil des Tadels auf den Menander zurückschieben; und glaubt aus einer Anmerkung des Donatus beweisen zu können, daß Terenz die Ungereimtheit seines Originals in dieser Stelle wenigstens sehr gemildert habe. Donatus sagt nämlich: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius εὑρετικῶς.

„Es ist sehr sonderbar," erklärt sich Colman, „daß diese Anmerkung des Donatus so gänzlich von allen Kunstrichtern übersehen worden, da sie, bei unserm Verluste des Menanders, doch um so viel mehr Aufmerksamkeit verdienet. Unstreitig ist es, daß Terenz in dem letzten Akte dem Plane des Menanders gefolgt ist: ob er nun aber schon die Ungereimtheit, den Micio mit der alten Mutter zu verheiraten, angenommen, so lernen wir doch vom Donatus, daß dieser Umstand ihm selber anstößig gewesen, und er sein Original dahin verbessert, daß er den Micio alle den Widerwillen gegen eine solche Verbindung äußern lassen, den er in dem Stücke des Menanders, wie es scheinet, nicht geäußert hatte."

Es ist nicht unmöglich, daß ein römischer Dichter nicht einmal etwas besser könne gemacht haben, als ein griechischer.

Aber der bloßen Möglichkeit wegen möchte ich es gern in keinem Falle glauben.

Colman meinet also, die Worte des Donatus: Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur, hießen so viel als: beim Menander sträubet sich der Alte gegen die Heirat nicht. Aber wie, wenn sie das nicht hießen? Wenn sie vielmehr zu übersetzen wären: beim Menander fällt man dem Alten mit der Heirat nicht beschwerlich? Nuptias gravari würde zwar allerdings jenes heißen: aber auch de nuptiis gravari? In jener Redensart wird gravari gleichsam als ein Deponens gebraucht: in dieser aber ist es ja wohl das eigentliche Passivum und kann also meine Auslegung nicht allein leiden, sondern vielleicht wohl gar keine andere leiden, als sie.

Wäre aber dieses: wie stünde es dann um den Terenz? Er hätte sein Original so wenig verbessert, daß er es vielmehr verschlimmert hätte; er hätte die Ungereimtheit mit der Verheiratung des Micio, durch die Weigerung desselben, nicht gemildert, sondern sie selber erfunden. Terentius εὑρετικῶς! Aber nur, daß es mit den Erfindungen der Nachahmer nicht weit her ist!

Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen, und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundertundviere. Aber warum sollte, unter allen Tagewerkern, dem einzigen wöchentlichen Schriftsteller kein Feiertag zustatten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Compagnie haben dem Publico, in meinem Namen, ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur, wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten: ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein, — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten

Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel dann mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit
5 einem Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit, anfinge?

Als, vor Jahr und Tag, einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr tun lasse, als unter der
10 Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne: so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen: ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen
15 wußte; bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen: ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten; aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glauben konnte.
20 Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

25 Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler.
30 Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neuerern Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht
35 in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden
40 zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrüßlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie

ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich; wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht 5 zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zustande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich 10 muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können; daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich. 15

Was Goldoni für das italienische Theater tat, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu tun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa 20 und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte[1]): so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu 25 schwimmen pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar besser, als jedermanns erste Gedanken: und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden 30 scheinet, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen: die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten, 35 dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen

---

[1]) An opinion *John de la Casa*, archbishop of Benevento, was afflicted with — which opinion was, — that whenever a Christian was writing a book (not for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were always the temptations of the evil one. — My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it; — but as he could not have the honour of it in the litteral sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil etc. (Life and Op. of Tristram Shandy Vol. V. p. 74.)

Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften, einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei seinen Didaskalien zu tun gewesen[1]). — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführet worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst „Hamburgische Didaskalien" zu nennen. Aber der Titel klang mir allzufremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir: wenigstens hatte mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben: und unsere itztlebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Faktum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludewigs des Vierzehnten, oder Ludewigs des Funfzehnten, ob zu Paris, oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte, oder nicht der Prinzen vom Geblüte, dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführet worden: das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erkläret: was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach: etwas anderes; aber doch, denk' ich, nichts Schlechteres.

---

1) (Animadv. in Athenaeum Libr. VI. cap. 7.) Διδασκαλία accipitur pro eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula aliqua fuerit acta. — Quantum critici hac diligentia veteres chronologos adjuverint, soli aestimabunt illi, qui norunt quam infirma et tenuia praesidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem, cum Διδασκαλίας suas componeret. —

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers hier tun würde."

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug: aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheinet, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben: ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Kritik, in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner, und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zurzeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selbst antwortet: so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie

genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungen-
5 heit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in
10 allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

15 Ich war also genötiget, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte getan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig tun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche
20 ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen: ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben; sie mehr studiert zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie
25 so weit ausgeübet, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen: denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst
30 nicht zu machen vermag, doch urteilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde, als ein Fisch.

35 Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hinein studieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken
40 der griechischen Bühne abstrahieret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indes steh' ich nicht an, zu bekennen (und

sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Schikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern, den Franzosen nachahmen, ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward, glücklicherweise, durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erwecket, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja, daß diese Regeln wohl gar schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit *diesen* Regeln fing man an, *alle* Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es tun, und was es nicht tun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangnen Zeit mutwillig zu verscherzen; und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu

hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegner sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten
5 Drama mehr verkannt, als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß notwendig nichts
10 anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte.

Ich wage es, hier eine Äußerung zu tun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück
15 des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? —

Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, —
20 und doch lange kein Corneille sein, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen; — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts getan haben, als was jeder tun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubet, wie ich.

25 Eine Tonne, für unsere kritische Walfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Walfisch in dem Salzwasser zu Halle! —

Und mit diesem Übergange, — sinnreicher muß er nicht
30 sein, — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Hr. Stl., welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Geheime-
35 rat Klotz den Inhalt desselben bereits angekündiget hat? —[1])

Aber was bekömmt denn der schnakische Mann in dem bunten Jäckchen, daß er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen
40 trommeln; und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was

[1]) Neuntes Stück, S. 60.

die liebe Jugend auf den Gassen, die ihm mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekömmt. Er muß einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte. Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist? Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme beigelegt und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in beide verliebt: aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele erraten sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben: folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen! Wenn sie zu ihren Beurteilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde", schreibt dieser Hr. Stl. aus Eingebung seines Kobolds, „auch den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als daß er das Werk bald beschließen könnte."

Man muß auch einen Kobold nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachteiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber, das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr, für sie: wenigstens, der rechtschaffenen Männer unter ihnen; und es gibt deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolde also nicht immer so ganz! Sie sehen es: was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb. —

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit

geantwortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest! Das ist: antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber vergessen wird; als wodurch du ihm gleich werden würdest. Und so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte.

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Teil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehlschlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge ebenso gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Konsorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte; und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führet und mir zeiget, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte erteilen können und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden: und soviel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgültig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Anteil genommen. Sie können von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Anteil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nämlichen Undienste scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich, anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das Licht der Welt bringen kann. Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern

Schriftstellers ebenso ins Stecken geriete; und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es für 5 meine Schuldigkeit, dem Publico ein sonderbares Komplott zu denunzieren. Eben diese Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken erlaubet, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet: 10

Nachricht an die Herren Buchhändler.

Wir haben uns mit Beihilfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig denenjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden, (wie es, zum Exempel, die neuaufgerichtete in Hamburg und 15 anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere) das Selbst-Verlegen zu verwehren, und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise allezeit um die Hälfte zu verringern. Die diesen Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbe- 20 fugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachteil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens eine Kasse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu 25 unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Kasse desgleichen und ersuchen, auch unsern Verlag bestens zu rekommandieren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben; 30 übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau achtzugeben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu höcken und zu stören anfange. So viel versichern wir, so wohl als die noch zutretende Herren Mitkollegen, daß wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt 35 nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sobald jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich unter- 40 fangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in

einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändler-Gesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich loszumachen oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen
5 zu sehen. Denenjenigen Herren Buchhändlern von unsre Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Kasse eine ansehnliche Vergütung widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen
10 bei der Buchhandlung mit Beihilfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Kommission geben. Wir empfehlen uns Deren guten
15 Gesinnungen und verbleiben Deren getreuen Mitkollegen,

J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte, als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich
20 ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nach-
25 drucken, der ihnen nachdruckt." Das möchte sein; wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren
30 Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigentümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber
35 sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung." Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen?
40 Seit wenn ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm erteilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht

zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Daß sie ihre Verteidigung beifügen — wenn anders eine Verteidigung für sie möglich ist — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen: selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen und werde es schwerlich in meinem Leben tun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gern überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von ihnen macht seinen coup de main für sich: Dodsley und Compagnie aber wollen bandenweise rauben.

Das beste ist, daß ihre Einladung wohl von den wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnizische Projekt auszuführen.

Ende des zweiten Bandes.

Anhang.

Fragmente der Dramaturgie aus Lessings Nachlaß.

1.

Den — ward Miß Sara Sampson wiederholt.

Auch der H. Baron von Bielefeld hat in der neuen Ausgabe seines Progrès des Allemands etc.[1]) dieses Stück durch einen umständlichen Auszug den Ausländern bekannt machen wollen.
5 Der Verfasser muß ihm für diese Ehre verbunden sein; aber sollte er nicht eines und das andre gegen das Urteil des H. Barons einzuwenden haben?

„Sara Sampson", sagt H. v. Bielefeld, „ist zwar ein ursprünglich deutsches Stück; gleichwohl scheint der Stoff aus
10 englischen Romanen genommen oder nachgeahmt zu sein, und der Geist sowie der Geschmack dieser Nation darin zu herrschen."

Was soll dieses eigentlich sagen? Der Stoff scheint aus englischen Romanen genommen zu sein? Einem die Erfindung von etwas abzustreiten, ist dazu ein „es scheint" genug? Welches
15 ist der englische Roman — —

2.

Den funfzigsten Abend (Freitags, den 24. Julius) ward „Die Frauenschule" des Molière wiederholt.

Molière sahe in der letzten Hälfte des Jahres 1661, und das ganze Jahr 62, sein Theater ziemlich verlassen. Denn die
20 ganze Stadt lief zu den Italienern, um den Scaramouche zu sehen, der wieder nach Paris gekommen war. Wollte Molière nicht den leeren Logen spielen: so mußte er das Publikum durch etwas Neues zu locken suchen, so ungefähr von dem Schlage der wälschen Schnurren. Er gab also seine „Frauenschule": aber das

[1]) à Leide 1767. 8. T. II. p. 343.

nämliche Publikum, welches dort die abgeschmacktesten Possen, die ekelsten Zoten, in einem Gemengsel von Sprache ausgeschüttet, auf das unbändigste belachte und beklatschte, erwies sich gegen ihn so streng, als ob es nichts als die lauterste Moral, die allerfeinsten Scherze mit anzuhören gewohnt sei. Indes zog er 5 es doch wieder an sich, und er ließ sich gern kritisieren, wenn man ihn nur fleißig besuchte.

Die meisten von diesen Kritiken zu Schanden zu machen, hatte er ohnedem alle Augenblicke in seiner Gewalt, die er denn auch endlich auf eine ganz neue Art übte. Er sammelte nämlich die 10 abgeschmacktesten, legte sie verschiedenen lächerlichen Originalen in den Mund, mengte unter diese ein paar Leute von gesundem Geschmacke, und machte aus ihren Gesprächen für und wider sein Stück eine Art von kleinem Stücke, das er die Kritik des erstern nannte (La Critique de l'Ecole des Femmes) 15 und nach demselben aufführte. Diese Erfindung ist ihm in den folgenden Zeiten von mehr als einem Dichter nachgebraucht worden, aber nie mit besondrem Erfolge. Denn ein mittelmäßiges Stück kann durch eine solche apologetische Leibwache das Ansehen eines guten doch nicht erlangen; und ein gutes wandelt 20 auch ohne sie, durch alle hämische Anfechtungen, auf dem Wege zur billigern Nachwelt sicher und getrost fort.

3.

La Critique de l'Ecole des Femmes.

Dorante. Sie glauben also, mein Herr, daß nur die ernsthaften Gedichte sinnreich und schön sind, und daß die komischen Stücke Armseligkeiten sind, die nicht das geringste Lob ver- 25 dienen?

Urania. Ich wenigstens denke so nicht. Die Tragödie ist unstreitig etwas Schönes, wenn sie wohl behandelt ist: aber die Komödie hat ihre Reize gleichfalls, und ich halte dafür, daß die eine ebenso schwer ist, als die andere. 30

Dorante. Sicherlich, Madame, und vielleicht würden Sie sich nicht irren, wenn Sie sagten, daß die Komödie noch ein wenig schwerer sei. Denn kurz, großsprecherische Gesinnungen auszukramen, dem Glück in Versen Trotz zu bieten, das Schicksal anzuklagen, Lästerungen gegen die Götter auszustoßen, finde 35 ich weit leichter, als das Lächerliche der Menschen in sein gehöriges Licht zu setzen und uns ihre Fehler auf eine angenehme Weise auf dem Theater vor Augen zu bringen. Wenn Sie Helden schildern, so machen Sie, was Sie wollen; es sind Gesichter nach

Gutdünken, von welchem man keine Ähnlichkeit verlanget; Sie brauchen nur die Züge auszudrücken, auf die Sie eine angespannte Einbildungskraft bringet, die nicht selten mit Fleiß das Wahre verläßt, um das Wunderbare zu erhaschen. Aber wenn Sie Menschen malen: so will man, daß diese Gemälde gleichen sollen; und Sie haben schlechterdings nichts geleistet, wenn wir nicht unsere Zeitverwandten, so wie sie wirklich sind, darin erkennen. Mit einem Worte, in einem ernsthaften Stücke ist es genug, um allen Tadel zu vermeiden, wenn man nur etwas Vernünftiges sagt und es gut ausdrückt. Hiermit aber ist es in den andern Stücken nicht getan; da soll man scherzhaft sein, und was für ein kitzliches Unternehmen ist es, vernünftige Leute zu lachen zu machen.

Trublet.

Man nimmt es mit den Komödien weit genauer als mit den Tragödien. Man kann einen verständigen Mann weit leichter rühren, weit leichter sogar weinen machen, als belustigen und zum Lachen bringen. Das Herz läßt sich immer zu den Regungen willig finden, die man in ihm erwecken will: der Witz hingegen verweigert sich gewissermaßen dem Scherzhaften. Es scheint, daß es unsere Eitelkeit weit mehr kränken würde, am unrechten Orte gelacht, als ohne Ursache geweint zu haben. Das erste zeiget von Dummheit und das andre nur von Schwachheit, und diese Schwachheit selbst setzt eine Art von Güte voraus.

4.

Den — ward „Olint und Sophronia" wiederholt.

Von dem vermeinten Unrechte, welches ich dem H. v. C. als dramatischen Dichter erwiesen haben soll..

Warum wollen wir mit Schätzen gegen Ausländer prahlen, die wir nicht haben? So sagt z. E. das Journal Encycl.[1]), daß sein „Mißtrauischer" auf unserm Theater Beifall gehabt und allezeit gern gesehen würde. Nichts weniger als das. Es ist ein unausstehliches Stück, und der Dialog desselben äußerst platt.

Was daselbst von s. „Olint und Sophronia" gesagt wird, ist noch sonderbarer.

1) Sept. 1761.

„Durch den Beifall, welchen sein ‚Codrus‘ gefunden, aufgemuntert, habe er eine andere Tragödie unternommen, in welche er die Chöre, nach der Weise der Griechen, wieder einführen wollen. Er wollte versuchen, ob das, was Racine in Frankreich mit so vielem Glücke in seiner ‚Athalie‘ getan habe, auch in Deutschland glücken werde; nachdem er aber die allergrößten Schwierigkeiten überstiegen, und seine Arbeit bereits sehr weit gekommen, gab er sie auf einmal auf, weil er glaubte, daß sein Vorhaben wegen der Beschaffenheit der deutschen Musik (attendu la nature de la musique allemande) nicht gelingen könne. Er glaubte zu bemerken, daß sie auf keine Weise der Schönheit der Gesinnungen und dem Adel der Gedanken, die er ausdrücken wollte, gewachsen sei.[1]) Doch uns dünkt, er hätte der Musik gänzlich überhaben sein können, sowie es der H. von Voltaire in seinem ‚Brutus‘ mit den Chören gemacht hat. Doch dem sei, wie ihm wolle; genug, er gab sein Stück auf; die Fragmente, die davon übrig sind und in denen sich große Schönheiten befinden, machen, daß man es bedauern muß, daß er nicht die letzte Hand an das Werk gelegt. Deutschland würde sich rühmen können, eine christliche Tragödie zu haben, die seinem Theater Ehre machte.“

Wie abgeschmackt ist das! Die deutsche Musik! Wenn man noch gesagt hätte, die deutsche Poesie wäre zur Musik ungeschickt!

Und die ganze Sache ist nicht wahr. Cronegk hat seine Arbeit nicht aufgegeben, sondern er ist drüber gestorben.

Was der Journalist am Ende dazusetzt, ist allem Ansehen nach auch eine Lügen: Un écrivain anglais qui a senti le mérite de cette tragédie, se l'est appropriée. Sa pièce a paru sous ce titre: Olindo and Sophronia, a tragedy taken from Tasso, by Abraham Portal, Esq. London 1758. Da wird der gute Portal zum Plagiario, der vielleicht den Namen Cronegk nie gehört hat. Anno 1758 war Cronegks Olint noch nicht gedruckt.

5.

Chor.

In den alten Tragödien.

Unter den neusten englischen Dichtern, welche ihn wieder einzuführen gesucht, hat besonders Mason verschiedne Versuche gemacht. Der erste war seine „Elfrida“, die ich habe, wo er in den vorgesetzten Briefen zugleich die Ursachen angibt, warum er in dieser alten Manier schreiben wollen.

---

[1]) Il crut apercevoir qu'elle n'etait nullement propre à rendre la beauté des sentiments et la noblesse des pensées qu'il voulait exprimer.

Der zweite ist sein „Caractacus“, a Dramatic Poem, der 1759 herauskam. Bei Gelegenheit dieses letztern machen die Verfasser des Month. R. (Vol. XX. p. 507) gegen die eingebildeten Vorteile des Chors sehr pertinente Anmerkungen; besonders über
5 die zwei, 1. daß er häufigere Gelegenheit zu poetischen Schönheiten gebe, und 2. daß er das angenehmste und schicklichste Mittel sei, dem Zuschauer nützliche Lehren beizubringen. Sie merken zuletzt sehr wohl an, daß Masons Stücke besser sein würden, wenn sie nicht so poetisch wären.

6.

10 Den fünfundsechzigsten Abend (Freitags, den 14. August) ward die „Julie“ des H. Heufeld und Schlegels „Stumme Schönheit“ wiederholt.

Die zwei Stücke, mit welchen sich H. Heufeld vor seiner „Julie“ in Wien bekannt gemacht hatte, heißen: „Die Haus-
15 haltung“ und „Der Liebhaber nach der Mode“. Ich kenne sie noch nicht weiter als ihren Titeln nach. Aber sein viertes Stück, welches er auf die „Julie“ folgen lassen, habe ich gelesen.

Es heißt „Der Geburtstag“ und ist in drei Aufzügen. Es gehört seiner Einrichtung nach unter die Pièces à tiroir,
20 wie sie die Franzosen nennen; und seinem Haupttone nach ist es ein Possenspiel, obschon die Personen desselben bei weitem nicht aus der niedrigsten Klasse der Menschen sind. Er schildert verschiedne lächerliche Charaktere, die bei Gelegenheit eines Geburtstags auftreten, der in einer adligen Familie auf die zu Wien
25 gewöhnliche Art gefeiert wird. Der erste Akt enthält eine Reihe von Morgenvisiten, die bei der Frau von Ehrenwerth, in der Absicht, ihr zu diesem ihrem Feste Glück zu wünschen, gemacht werden. Der dritte Akt zeiget eine Abendbewirtung ungefähr der nämlichen Personen, bei welcher gespielt wird. Der mittelste Akt
30 besteht aus einem kleinen Lustspiele, genannt „Die Schwester des Bruder Philipps“.

7.

71. Vorstellung. Soliman der Zweite.

Ob Favart die Veränderung aus kritischen Ursachen gemacht? Ob er es nicht bloß getan, um s. Nation zu schmeicheln?
35 Um seine Französin nicht allein zum lebhaftesten, witzigsten, unterhaltendsten, sondern auch edelsten und großmütigsten Mädchen zu machen? Damit man sagen müsse: es ist wahr, sie ist ein närrisches, unbedachtsames Ding, aber doch zugleich das beste

Herz? — So wie Boissy im „Franzosen zu London" seinen Petitmätre am Ende doch zu einem jungen Menschen von Ehre macht; und dadurch alles das Gute, was die Schilderung seiner Torheiten stiften könnte, wieder verderbt. Marmontel sagt überhaupt schon von der Rolle des Petitmätres (Poétiq. Fr. T. II, p. 395): 5
On s'amuse à recopier le Petit-Maître, sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, et dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens, qui ont quelque disposition à le devenir.

Die französischen dramatischen Dichter überhaupt sind itzt 10 die berechnendsten Schmeichler der Nation. Nur durch die Eitelkeit derselben bringen sie ihre Versuche in Schutz. Beweise hiervon an der „Belagerung von Calais", und noch neuerlich an — —.

Gleichwohl sind wir Deutsche so gutherzige Narren, ihnen 15 diese Stücke nachzuspielen und die hohlen Lobeserhebungen der Franzosen auf deutschen Theatern erschallen zu lassen.

Unmöglich können doch bei uns ihre Tragödien von der Art gefallen; und ihre Komödien von der Art müssen vollends verunglücken. Wir haben keine Roxelanen, wir haben keine Petit- 20 mätres; wo sollen unsre Schauspieler die Muster davon gesehen haben? Kein Wunder also, daß sie diese Rollen allerzeit schlecht spielen. Und desto besser!

8.

Die Komödianten waren die ersten, welche sich des Enkels des großen Corneille öffentlich annahmen. Sie spielten zu seinem 25 Besten die „Rodogune", und man lief mit Haufen hinzu, den Schöpfer des französischen Theaters in seinen Nachkommen zu belohnen. Dem H. v. Voltaire ward die Mademoiselle Corneille von Le Brun empfohlen; er ließ sie zu sich kommen, übernahm ihre Erziehung und verschaffte ihr durch die Ausgabe der Werke 30 ihres Urvaters eine Art von Aussteuer.

Man hat die Tat des H. von Voltaire ganz außerordentlich gefunden; man hat sie in Prosa und in Versen erhoben; man hat die ganze Geschichte in einen besondern griechischen Roman verkleidet (La Petite Nièce d'Eschyle 1761). 35

Sie ist auch wirklich rühmlich; aber sie wird dadurch nichts rühmlicher, weil es die Enkelin des Corneille war, an der sie Voltaire ausübte. Vielmehr war die Ehre, von der er voraussehen konnte, daß sie ihm notwendig daraus zuwachsen müßte, eine Art von Belohnung; und der Schimpf, der dadurch gewisser- 40

maßen auf Fontenelle zurückfiel, war vielleicht für Voltairen auch eine kleine Reizung.

Auch das Unternehmen, den Corneille zu kommentieren, schrieb man dem H. v. Voltaire als eine außerordentlich un-
5 eigennützige und großmütige Tat an. (Journal Encycl, Oct. 1761) L'exemple qu'il donne, est unique; il abandonne pour ainsi dire son propre fonds pour travailler au champ de son voisin et lui donner plus de valeur. Que ceux qui calomnient son cœur, admirent au moins la noblesse d'un procédé si
10 rare. Il est ordinaire que les grands hommes s'étudient, mais ils n'ont pas coutume de se commenter. Dans le nombre presque infini des éditeurs, des commentateurs, des compilateurs, on peut en citer beaucoup qui ont marqué de l'érudition; quelques-uns ont eu de l'esprit; très peu du goût;
15 voici le premier qui a du génie et plus de goût, d'esprit et même d'érudition qu'aucun d'eux. Nous admirerons davantage l'auteur de Rodogune, de Polieucte, de Cinna, quand nous verrons toutes ces pièces enrichies des commentaires que prépare l'auteur de Mahomet, d'Alzire et
20 de Mérope; ils vont fortifier l'idée que nous nous formons de Corneille et le rendre, s'il est possible, encore plus grand à nos yeux; ils feront lire le texte avec plus de plaisir et plus d'utilité.

Wieviel ist von dieser schmeichlerischen Prophezeiung abgegangen! Wie sehr ist dieser Kommentar anders ausgefallen!
25 Wie leicht wäre es zu glauben, daß Voltaire auch hierbei sehr eigennützige Absichten gehabt hätte!

Die Ephesian Matron von Ogilby v. Cibb. Vol. II. p. 267. A Poem.

Die „Ephes. Matr." von Char. Johnson ibid. Vol. V. p. 342.
30 A Farce.

9.

Von[1]) Banks seinem „Essex" der von 1682 ist und also nach des Corneille seinem herausgekommen. Er scheint aber das Werk des Franzosen nicht gekannt zu haben.

Er hat sich genau an die historischen Umstände gehalten,
35 und ob sein Stück gleich in Ansehung der Einrichtung und des Ausdruckes sehr mittelmäßig ist, so hat er doch die Kunst gehabt, sehr interessante Situationes anzubringen, welche gemacht, daß sich das Stück lange auf dem Theater erhalten.

[1]) Von Samuel Daniels „Philotas", welches die Geschichte des Essex unter fremdem Namen war, siehe Cibber Lif. Vol. I. p. 147.

1753 ließ Jones seinen „Essex“ spielen (S. Cibbers Lifes, III. p. 175). Er wollte Banks' Stück regelmäßiger machen und machte es frostiger. Aber sein Stil ist besser und seine Sprache poetischer.

1761 kam Brooks seiner heraus. Er suchte das Beste von seinen beiden Vorgängern zu nutzen (indem er sich über den Vorwurf des Plagii wegsetzte) und ihre Fehler zu vermeiden. Man sagt, er habe das Feuer und das Pathetische des Banks mit der schönen Poesie des Jones zu verbinden gewußt.

Brook war schon durch einen „Gustav Wasa“ bekannt, der aber in London nicht gespielt werden durfte, weil man verschiedne Züge wider das Gouvernement darin zu finden glaubte.

Brook hat den Charakter des Essex veredelt und ihn in der letzten Szene gegen die Königin nicht so kochend sprechen lassen. Il a aussi fait tomber en démence la comtesse de Rutland, (sagt das Journal Encycl. Mars 1761) au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment où cette comtesse est un objet bien digne de pitié, a produit une très grande sensation et a été trouvé admirable à Londres: en France il eût paru ridicule, il aurait été sifflé et l'on aurait envoyé la comtesse avec l'auteur aux Petites-Maisons. Desto schlimmer für die Franzosen!

10.

Unstudierte Dichter,

oder solche, die zu den Wissenschaften nicht auferzogen worden.

Heinrich Jones, der Verfasser des neuen „Essex“, war ein Maurer.

Der Verfasser des englischen „Olindo und Sophronia“ ist ein Schmied oder Stahlarbeiter.

In England überhaupt sind dergleichen Leute niemals selten gewesen, die es, ohne Anweisung, nicht allein in der Poesie, sondern auch in andern Wissenschaften, bei den niedrigsten Handwerken und schlechtesten Umständen, sehr weit gebracht haben. Als:

Heinrich Wild, der um 1720 zu Oxford die orientalischen Sprachen lehrte, war ein Schneider und unter dem Namen des arabischen Schneiders bekannt.

Robert Hill, ein Schneider in Buckingham, zwischen dem und dem Italiener Magliabecchi Spence 1759 eine Parallele schrieb, um die Aufmerksamkeit des Publici ein wenig mehr auf

ihn zu ziehen, und wo möglich seinen Umständen dadurch aufzuhelfen. Er hat Lateinisch, Griechisch und Hebräisch vor sich gelernt. (S. das Month. R., Vol. XX. p. 217.)

Verzeichnis der vom 1. Juli bis 4. Dezember 1767 auf dem Hamb. Nationaltheater gegebenen Stücke.

35. Rodogune. p. 228—256.
5 36. Soliman der Zweite. Freitags den 3. Julius, p. 257 bis 284.
37. Nanine. Adv. Patelin. Sonnabends den 4. Julius Ab. 27 p. 162, Ab. 33; Ab. 14 p. 109, Ab. 28.
38. Merope. Dienstags den 7. Julius.
10 39. Der Phil., der sich der Heirat schämt, und Die neue Agnese. Ab. 7 p. 91, Ab. 13, Ab. 19. Mittewochs den 8. Julius. Ab. 5 p. 75.
40. Der Triumph der guten Frauen. Donnerstags den 9. Julius.
15 41. Cenie. Der Mann nach der Uhr. Ab. 29 p. 172. Freitags den 10. Julius. Ab. 23 p. 153. Francis Engl. Cenie. Month. R., Vol. X p. 222.
42. Die Frauenschule vom Molière. Montags den 13. Julius.
20 43. Die Mütterschule von La Chaussée. Dienstags den 14. Julius. Ab. 26 p. 161.
44. Der Graf von Essex. Mittewochs den 15. Julius. Ab. 30 p. 173—200. 54. 55. 56. 57. 58. Jones Essex Month. R., Vol. VIII. p. 225.
25 45. Die Brüder von Romanus und Das Orakel von St. Foix. Freitags den 17. Julius.
46. Miß Sara. Ab. 11 p. 103. Montags den 20. Julius.
47. Der Zweikampf. Dienstags den 21. Julius. Die wüste Insel. s. den 67. Abend.
30 48. Richard III. Herzog Michel. Mittewochs den 22. Julius.
49. Die Frau, die recht hat. Ist er von Familie? Donnerstags den 23. Julius.
50. Die Frauenschule. Freitags den 24. Julius.
51. Der Hausvater. Montags den 27. Julius.
35 52. Nanine. Der unvermutete Ausgang vom Marivaux. Dienstags den 28. Julius.

53. Eduard und Eleonora. Mittewochs den 29. Julius.
54. Der Hausvater. Donnerstags den 30. Julius.
55. Sidney und Der sehende Blinde. Ab. 17 p. 129. Freitags den 31. Julius.
56. Merope. Montags den 3. August. 5
57. Amalie und Der Finanzpachter. Ab. 24 p. 157. Dienstags den 4. August.
58. Cenie und Das Rätsel von L[öwen]. Ab. 34 p. 226. Mittewochs den 5. August.
59. Richard III. mit der Musik von Herteln. Von dem poetischen 10 Ausdrucke dieses Stückes; und von dem Ausdrucke überhaupt. Hurd, p. 68 die Anm. 9. Donnerstags den 6. August.
60. Turcaret vom Le Sage. Freitags den 7. August.
61. Die Männerschule von Molière und Der unvermutete Ausgang. Montags den 10. August. 15
62. Die Brüder v. R[omanus] und Die neue Agnese von L[öwen]. Dienstags den 11. August.
63. Olint und Sophronia. Von der Wiedereinführung des Chors Hurd, p. 116, N. 190. Von Masons Chören Month. R., Vol. XX. p. 507. Von Stirlings Tragödien mit 20 Chören s. Cibb. Lif., Vol. I. p. 315. Auch Daniels seine ibid. p. 147. Von Portals Sophronia Month. Review, Vol. XIX. p. 94. Mittewochs den 12. August.
64. Melanide und Der Mann nach der Uhr. Ab. 3 p. 57 bis 70. Ab. 29. Donnerstags den 13. August. 25
65. Julie von Heufeld. — 4. Ab. p. 62 — und Die st[umme] Schönheit. Freitags den 14. August.
66. Der verlorne Sohn nach der neuen Übersetzung. Montags den 17. August.
67. Der Zerstreute und Die wüste Insel v. Busch. I. 77. 30 Ab. 34 p. 221. Von Murphys wüster Insel Month. Rev., Vol. XXII. p. 135. Dienstags den 18. August.
68. Der Spieler von Moore. Von der italienischen Geschichte, aus der er genommen, M. R., Vol. VIII p. 146. Mittewochs den 19. August. 35
69. Die Mütterschule von La Chaussée und Die Heirat durch Wechselbriefe vom Poisson. Donnerstags den 20. August.
70. Der Advokat Patelin und Die kranke Frau. Freitags den 21. August. Ab. 28 p. 169. 40
71. Soliman der Zweite. Montags den 24. August. NB. Das Rückständige von 36.
72. Ich hab es beschlossen, von L[öwen] und Der Bauer

mit der Erbschaft. Dienstags den 25. August. Ab. 33 p. 217.
73. Rodogune. Mittewochs den 26. August. Ab. 35.
74. Das Spiel der Liebe und des Zufalls von Marivaux.
5 Donnerstags den 27. August.
75. Der poetische Dorfjunker. Die geprüfte Treue von Gärtner. Ab. 10 p. 97. Freitags den 28. August.
76. Der verheiratete Philosoph. Montags den 31. August.
77. Heufelds Julie. Ab. 4 und 65 und Der Liebhaber als
10 Schriftsteller und Bediente. Ab. 13 p. 109. Dienstags den 1. September.
78. Semiramis. Mittewochs den 2. September. Ab. 6 p. 77 bis 91, Ab. 32.
79. Der Geizige. Donnerstags den 3. September.
15 80. Crispin als Vater und Schw[iegervater]. Die Sitten der Zeit. Freitags den 4. September.
81. Zaïre. Montags den 7. September. Ab. 16 p. 113 bis 128.
82. Amalia von Weiße. Pfeffels Schatz. Dienstags den 8. September.
20 83. Hypermnestre von Le Mierre. Der Kuß von Mylius. Mittewochs den 9. September.
84. Der Philosoph, ohne es selbst zu wissen, von Sedaine. Die Frau als Magd von Chevrier. Donnerstags den 10. September.
25 85. Das Spiel der Liebe und des Zufalls. Der unvermutete Ausgang. Freitags den 11. September.
86. Zelmire. Montags den 14. September.
87. Alzire. Dienstags den 15. September.
Mittwochs? Donnerstags?
30 88. Das Herrnrecht oder Die Klippe des Weisen. Freitags den 18. September.
89. Crispin als Vater und Schwiegervater. Der Schiffbruch oder C[rispins] Leichenbegängnis. Montags den 21. September.
35 90. Der Geizige. Dienstags den 22. September.
91. Canut. Schlegels Hang, domestica facta zu wählen. Hurd p. 211, N. 286. Mittewochs den 23. September.
92. Der Spieler. Ab. 12 p. 108. Ist er von Familie? Donnerstags den 24. September.
40 93. Der Kranke in der Einbildung. Freitags den 25. September.
Montag? Dienstag? Mittwoch?
94. Minna von Barnhelm. Mittewochs den 30. September.

95. Nochmals Minna. Donnerstags den 1. Oktober.
96. Die Frau, welche recht hat. Harlekins Grabmal. Freitags den 2. Oktober.
97. Tartüff. Montags den 5. Oktober.
98. Richard der Dritte. Dienstags den 6. Oktober. Zum Benef. der Armenanstalten auf dem Pesthof. 5
99. Die Brüder von Romanus. Harlekins Grabmal. Mittewochs den 7. Oktober.
100. George Barnwell. Donnerstags den 8. Oktober.
101. Der Zweikampf. Die Frau als Magd vom Chevrier. Freitags den 9. Oktober. 10
102. Minna von Barnhelm. Montags den 12. Oktober.
103. Der Philosoph, ohne es selbst zu wissen. Harlekins Grabmal. Dienstags den 13. Oktober.
104. Das Spiel der Liebe und des Zufalls. Der Schiffbruch, oder Cr[ispins] Leichenb[egängnis]. Mittewochs den 14. Oktober. 15
105. Julie und Belmont von Sturz. Donnerstags den 15. Oktober.
106. Melanide. Freitags den 16. Oktober. 20
107. Der Hausvater. Montags den 19. Oktober.
108. Der poetische Dorfjunker. Die ausschweifende Familie. Dienstags den 20. Oktober.
109. Hypermnestre von Le Mierre. Mittewochs den 21. Oktober.
110. Der Triumph der guten Frauen. Donnerstags den 22. Oktober. 25
111. Der Wilde vom de l'Isle. Die ausschweifende Familie. Freitags den 23. Oktober.
112. Julie und Belmont. Harlekins Grabmal. Montags den 26. Oktober. 30
113. Lessings Freigeist. Ab. 15 p. 110. Die Irrungen nach dem Rousseau. Dienstags den 27. Oktober.
114. Der Spieler von Moore. Mittewochs den 28. Oktober.
115. Sidney und Die st[umme] Schönheit. Ab. 10 p. 99. Donnerstags den 29. Oktober. 35
116. Der verlorne Sohn von Volt[aire] nach der n[euen] Übers. Freitags den 30. Oktober.
117. Der Advokat Patelin. Die Geburt des Harlekins. Montags den 2. November.
118. Minna von Barnhelm. Dienstags den 3. November. 40
119. Das Herrenrecht. Mittewochs den 4. November.
120. Ich hab' es beschlossen von H. Löwen. Donnerstags den 5. November.

121. Crispin als V. u. Schw. Die Irrungen. Freitags den 6. November.
122. Claus Lustig, ein Milchbauer, als Alexander der Große, oder Die Komödianten auf dem Lande, in
5 drei Aufz. nach dem Holländischen des H. Langendyk. Krelis Louwen. Montags den 9. November.
123. Der Mann nach der Uhr. Harlekins Geburt. Dienstags den 10. November.
124. Soliman II. Mittewochs den 11. November.
10 125. Alzire. Döbbelin den Zamor. Donnerstags den 12. November.
126. Der Hausvater. Harlekins Grabmal. Freitags den 13. November.
127. Die Kandidaten von Krüger. Montags den 16. No-
15 vember.
128. Julie von Heufeld. Dienstags den 17. November.
129. Der Kranke in der Einbildung. Berger, der Springer. Mittewochs den 18. November.
130. Der Bauer mit der Erbschaft v. M[arivaux]. Die
20 Geb[urt] des Harlekins. Donnerstags den 19. November.
131. Minna von Barnhelm. Freitags den 20. November.
132. Mahomet nach Löwens Übersetzung. Montags den 23. November.
25 133. Das unvermutete Hindernis oder Das Hind[ernis] ohne Hind[ernis] v. Destouches. Dienstags den 24. November. Ab. 5 p. 73.
134. Der Ruhmredige nach Schlegels Übers. Die Heirat durch Wechselbriefe. Mittewochs den 25. November.
30 135. Julie und Belmont von Sturz. Donnerstags den 26. November.
136. Der Spieler von Regnard. Harlekins Grabmal. Freitags den 27. November.
137. Cenie. Die dreifache Heirat von Destouches. Mon-
35 tags den 30. November.
138. Amalia von Weiße. Dienstags den 1. Dezember.
139. Die Frauenschule von Molière. Die Reise des Harlekins und Pierrot. P[antomime]. Mittewochs den 2. Dezember.
40 140. Der Ruhmredige. Die Reise des H. und P. Pant. Donnerstags den 3. Dezember.
141. Mahomet der Prophet. Die Rede von M. Löwen. Freitags den 4. Dezember.

Lessings Werke

Auswahl in sechs Teilen

Auf Grund der Hempelschen Ausgabe

neu herausgegeben

mit Einleitungen und Anmerkungen
sowie einem Namenregister versehen

von

Julius Petersen

in Verbindung mit

Fritz Budde, Waldemar Oehlke, W. v. Olshausen
Walther Riezler und Eduard Stemplinger

Mit drei Beilagen in Gravüre
und einer Faksimilebeilage

Berlin — Leipzig

Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Lessings Werke

Sechster Teil

Ernst und Falk
Die Erziehung des Menschengeschlechts

Herausgegeben
von
Waldemar v. Olshausen

Berlin — Leipzig
Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Druck von Hallberg & Büchting (Inh.: L. A. Klepzig), Leipzig

Einleitung des Herausgebers.

Quintessenz bezeichnet heute die konzentrierteste Form irgendwelcher Materie, oder wo der Begriff aufs geistige Leben angewandt wird, bedeutet er soviel wie Grundgedanke, Kern, innerstes Wesen. Die Naturphilosophie vergangener Jahrhunderte nannte quinta essentia ein fünftes, höheres Element über den vier Elementen der Erde, und sah in der Quintessenz etwas Überirdisches, Himmlisches von höchster Vollendung. Im doppelten Sinne enthalten die folgenden zwei Schriften die Quintessenz der philosophischen Lebensarbeit Lessings. Um anzudeuten, aus welchen Bedingungen sie erwuchsen, sei daran erinnert, wie Lessing in Breslau sich in die Kirchenväter vertiefte und von neuem Spinoza näher trat, dessen Einfluß auf sein Denken nun ständig wächst. In Wolfenbüttel gesellt sich zu den Anregungen, die ihm die reichen Schätze der Bibliothek bieten, das kritische Studium der nachgelassenen Manuskripte des alten Reimarus, in die Lessing schon in Hamburg ersten Einblick gewann, und denen er nun die berühmten „Fragmente eines Ungenannten" entnimmt. Sie entflammen den heißen Kampf mit dem Hamburger Hauptpastor, der in den „Anti-Goezes" seinen Austrag findet. — In die Zeit dieser Ereignisse fällt auch die Entstehung und Vollendung unserer beiden Schriften.

Sie sind bruchstückweise in den Jahren 1777 bis 1780 erschienen. Der erste Teil der „Erziehung des Menschengeschlechts", bis einschließlich § 53, wurde den Lesern der „Beiträge" in den „Gegensätzen" zu den Fragmenten des Ungenannten im Jahre 1777 mitgeteilt, als der Anfang eines kleinen Aufsatzes, der vor einiger Zeit in der Handschrift unter einem gewissen Zirkel von Freunden herumgegangen sei, und von dem Lessing, wie er vorgibt, zum Teil wörtlich in den Gegensätzen, die er den Behauptungen des ungenannten Fragmentisten gegenüberstellte, Gebrauch gemacht habe. Er verleugnet also seine Autorschaft und läßt die „Erziehung" ebenso wie später die Frei-

maurergespräche als das Werk eines Dritten erscheinen, das er nur herausgibt. Erst 1780 ließ er die ganze, zweifellos schon 1777 abgeschlossene, Schrift gesondert drucken, wie der „Vorbericht" lehrt, abermals ohne sich als Verfasser zu bekennen.

Indessen waren auch die Freimaurergespräche erschienen. Die ersten drei kamen zur Michaelismesse 1778 heraus, nachdem sie bereits seit dem November 1777 einzelnen Freunden, wie Mendelssohn, Bode, vielleicht auch Claudius u. a., im Manuskript mitgeteilt worden waren. Allem Anschein nach enthielt diese Handschrift auch schon die letzten beiden Gespräche. Auch Campe liest im September 1778 die „Fortsetzung" offenbar im Zusammenhang des Ganzen. Der Öffentlichkeit wollte Lessing sie nicht übergeben, wenn er auch keinen Anstand nahm, sie Freunden und selbst maurerisch interessierten Unbekannten zur Einsicht zu leihen. Jedoch verbat er Druck oder Abschrift. Ob er dem Drängen der Freunde schließlich doch nachgab und seine Hand zur Veröffentlichung bot, ist nicht zu entscheiden. Sicher aber hatte er persönlich mit der Drucklegung nichts zu tun, sonst wäre sie nicht so erbärmlich ausgefallen. Auch daß in der Ausgabe von 1780 einiges unterdrückt wurde, beweist nichts für sein Einverständnis, denn solche Rücksicht schuldete ein voreiliger „Dritter" schließlich auch Lessingen selbst.

*

Wer weiß heute etwas von Freimaurerei? — Auch als Lessings „Ernst und Falk, Gespräche für Freimäurer" erschienen, wußte man in Wahrheit sehr wenig von ihr, und was man wußte, war meist eitler Wahn, „Staub", oder Irrtum, trotz ernsten Bemühens um rechte Erkenntnis. Um so mehr aber sprach man damals von der geheimnisvollen Institution, die sich gerade durch das undurchdringliche Dunkel, in das sie geschickt ihr fragwürdiges oder oft auch keiner Frage wertes Tun zu hüllen wußte, besonders interessant zu machen verstand. Einst hatten die seltsamen Geheimniskrämereien der Logen den Spott des jungen Lessing herausgefordert, und er ließ damals seiner neckenden Laune in den lustigen Versen freien Lauf, die er der gereimten Fabel „Das Geheimnis" aus dem Jahre 1751 anhängte:

Ich kenn' ein drolligt Volk, mit mir kennt es die Welt,
Das schon seit manchen Jahren
Die Neugier auf der Folter hält,
Und dennoch kann sie nichts erfahren.
Hör' auf, leichtgläub'ge Schar, sie forschend zu umschlingen!

Hör' auf, mit Ernst in sie zu dringen!
Wer kein Geheimnis hat, kann leicht den Mund verschließen,
Das Gift der Plauderei ist, nichts zu plaudern wissen.
Und wissen sie auch was, so kann mein Märchen lehren,
Daß oft Geheimnisse uns nichts Geheimes lehren,
Und man zuletzt wohl spricht: war das der Mühe wert,
Daß ihr es mir gesagt, und ich's von euch begehrt?

Später strich er das Gedicht, denn er war seiner eigenen Mahnung nicht gefolgt und hatte nicht aufgehört, in das Geheimnis jenes drolligten Volkes zu dringen.

Als Lessing im Herbst 1771 auf einige Wochen Hamburg besuchte, hatte er mit seinem alten Freunde Bode eine Unterhaltung über die Freimaurerei. Dabei äußerte Lessing, der offenbar eingehende Studien hinter sich hatte, er wisse das Geheimnis der Freimaurerei, auch ohne eingeweiht zu sein, und er werde darüber schreiben. Bode, der selbst Logenmeister war, entgegnete: „Lessing! ich möchte nicht gerne in irgend einer Wissenschaft Ihr Gegner sein; aber hier wissen Sie so wenig, daß ich es leicht haben würde, meinen Speer gegen Sie aufzunehmen." Lessing fühlte sich durch die ernsthafte und bestimmte Abweisung seiner ihm doch so sicher dünkenden Wissenschaft veranlaßt, den Freund um Aufnahme in den Bund zu ersuchen. Der aber lehnte sie ab: „Ich wüßte keinen Mann, den ich lieber zum Bruder hätte, als Sie. Aber, ich muß es Ihnen deswegen platterdings abraten, sich aufnehmen zu lassen, weil die Fortschritte in unserm Systeme zu langsam für Ihr Alter und für Ihren feurigen Charakter sind." Der Leser wird sich dieser Worte erinnern, wenn er im Beginn des vierten Gespräches Falk dem Freunde zurufen hört: „Wer wollte einem raschen Knaben, weil er dann und wann noch fällt, den Gängelwagen wieder einschwätzen! — — Du warst schon zu weit, um von da wieder auszugehen." Damals war Lessing in der Lage, die hier im Gespräche Ernst dem ruhiger denkenden Falk gegenüber einnimmt. Auch er aber überhörte die deutliche Warnung, und als einige Tage später der Meister vom Stuhle einer andern Loge, der von Lessings Wunsch und der Ablehnung Bodes gehört hatte, geschäftig an ihn herantrat und ihm versicherte, welches Vergnügen er sich daraus machen werde, ihn einzuführen, willigte Lessing ein und wurde Maurer. Allerdings sah er sich bereits durch die langwierigen Formalitäten bei der Aufnahme abgestoßen, so daß er dem sorglichen Meister auf seine stolze Frage: „Nun, Sie sehen doch, daß ich die Wahrheit gesagt! Sie haben doch nichts wider die Religion oder den Staat gefunden?" ärgerlich den

Rücken kehrte: „Ha! ich wollte, ich hätte dergleichen gefunden, das sollte mir lieber sein!" Man darf annehmen, daß der Logenmeister von diesem Erfolge nicht durchaus befriedigt war, und sein Bericht an den Leiter der Stammloge jener Hamburger Loge zu den drei Rosen, deren Mitglied Lessing geworden war, an den Meister vom Stuhl der großen Landesloge Deutschland zu Berlin, von Zinnendorf, mag dieses nicht verschwiegen haben. Es wäre das mit eine Erklärung für den sehr merkwürdigen Begrüßungsbrief, den Lessing von diesem Herrn von Zinnendorf erhielt. Er ist etwa einen Monat nach Lessings Eintritt in die Loge geschrieben. Es heißt darin:

„Ich wünsche Ihnen und uns zu diesem vollführten Schritte das beste Glück. Sie haben durch denselben eine Bahn betreten, die, ich getraue es mir zu behaupten, die einzigste in ihrer Art und diejenige ist, welche Ihnen beim Ziel derselben alle Zufriedenheit gewähren kann, die Dero forschbegieriger Geist zum allgemeinen Wohl der Menschen auszuspähen und zu ergründen, je gewünscht haben kann und mag.

Denken Sie sich hierbei, was Sie können und mögen; nur nicht, daß ich mit einem Enthusiasmo schreibe, wo die schöpferische Einbildungskraft die Stelle der deutlichen Überzeugung eingenommen hat, oder, daß Dero Scharfsinn, gleichsam mit einem Blicke, weder jetzo, noch ehe Ihnen die Binde von den Augen genommen worden, schon alles entdecket habe, was Weisheit, Schönheit und Stärke daselbst in einen Punkt vereiniget haben! Doch hievon zur andern Zeit ein mehreres! Jetzt will ich von demjenigen insbesondere mit wenigem sagen, was ich Ihrentwegen wünsche, und der Orden der Freimaurer von Ihnen in den Gegenden Ihrer jetzigen Bestimmung mit Zuversicht erwartet. Suchen Sie diesemnach, bitte ich, alldort zuvörderst derjenige zu werden, welcher Sokrates ehedem den Atheniensern war; allein, dem widrigen Schicksale auf die eine oder andere Art zu entgehen, welches leider seine Tage verkürzte, müssen Sie den Zirkel nicht überschreiten, den Ihnen die Freimaurerei jedesmal vorzeichnet, und jederzeit eingedenk bleiben, daß wir nur hinter verschlossenen Türen, auch allein gegen Brüder, welche mit uns gleiche Erkenntnis haben, von der Freimaurerei reden, und die uns darinnen aufgegebenen Arbeiten nie anders verrichten dürfen.

Ich erwarte hierüber, nach der mir ebenfalls durch den etc. Bruder Freiherrn von Rosenberg getanen Anzeige, Dero mir angenehme nähere Erklärung zuversichtlich, gleichwie die Schrift, welche Sie vor dem Eintritt im Orden durch den öffentlichen

Druck ganz unrecht bekannt zu machen, den Vorsatz gehabt haben sollen."

Dieser Brief Zinnendorfs ist ein interessantes Dokument des geistigen Tiefstandes der Freimaurerei zu damaliger Zeit. Und in der Tat war die deutsche Freimaurerei jener Tage nur noch eine klägliche Rückerinnerung dessen, was ihre ursprüngliche Gestalt gewesen war. Sie verdiente durchaus den Spott und bittern Vorwurf, den Lessing gegen sie in den „Gesprächen" richtet. — Wie war es zu diesem Verfall gekommen? Wenn die Freimaurerei wirklich mit dem Tempelherrenorden zusammenhing, war es dann gewissermaßen eine zweite Ausartung und gänzliche Verkehrung seiner alten ehrwürdigen Institutionen, wie solche schon einmal zu seiner Auflösung geführt hatten?

„Die Freimaurerei war immer", sagt Falk im ersten Gespräche, und als im Beginn des fünften Ernst auf dies Wort zurückkommt, erklärt ihm Falk-Lessing, es sei allerdings möglicherweise so gemeint, daß nicht allein ihr Wesen, sondern auch ihre gegenwärtige Verfassung sich von undenklichen Zeiten herschreibe. Vor undenklichen Zeiten und immer sind jedoch nicht ganz identische Begriffe, und wenn Lessing die Maurerei „immer" existiert haben läßt, so denkt er dabei doch nur an ihr Wesen, ihren idealen Gehalt, wie er in den ersten Gesprächen entwickelt wird, nicht an die äußere Gestalt und ihre sichtbare Institution. Die maurerischen Geschichtsbücher gingen freilich weiter. Schon der erste maurerische Historiker, der Prediger an der Kirche der schottischen Presbyterianer zu London, Dr. Jakob Anderson, sieht in Adam den Begründer der Freimaurerei, und fast alle Größen der alttestamentlichen Geschichte figurieren als ehrwürdige Förderer des hehren Bundes. Die fromme Lüge dieser „kahlen Rhapsodie" bedarf keiner ernsthaften Widerlegung. In Andersons Stil aber erfand jeder Autor dieses Faches stets neue Sagen, so daß die Historie der Freimaurerei zu Lessings Zeiten ein undurchdringliches Gewirr von Lug und Trug bildete.

In Wahrheit ist der Bund der Freimaurer erst im Jahre 1717 in Erscheinung getreten. Es geschah das in London durch die Konstituierung der Englischen Großloge. Seine Wurzeln jedoch sind deutschen Ursprunges, wenigstens die, welche seinem bald kräftig emporwachsenden Stamme die eigentliche Nahrung zuführten. Nicht aber sind die deutschen Bauhütten des Mittelalters seine Vorbilder. Auch haben zwischen diesen und den englischen Baulogen niemals Beziehungen und also auch niemals Beeinflussungsmöglichkeiten bestanden, wie Lessing annimmt und selbst ernsthaft forschende Maurer noch Mitte des vorigen

Jahrhunderts glaubten. Vielmehr hat Nicolai nicht ganz unrecht, wenn er auf die Rosenkreuzer-Gesellschaft und Andreae als Vorfahren der künftigen Maurer hinwies, so heftig ihn Herder auch drum befehdete. Die Rosenkreuzer waren Ende des 16. Jahrhunderts aus der Schule des im Jahre 1541 gestorbenen Theophrastus Paracelsus hervorgegangen und hingen einer mystischen Naturbetrachtung an, die trotz ihrer Verirrungen die Gedankenwelt des beginnenden 17. Jahrhunderts fördernd mitbestimmte und nach und nach zu einer Vertiefung der Naturerkenntnis hinleitete. Die mystische Grundstimmung jener Periode fand ihren Ausdruck und weitere Steigerung in Männern wie Sebastian Franck, Valentin Weigel, Jakob Böhme, neben denen als die hier besonders interessierende Erscheinung der Schwabe Johann Valentin Andreae steht, der von 1586—1654 lebte. Auch er folgte dem Zuge seiner Zeit nach Zusammenschluß in geheimen Gesellschaften, die zumeist gemeinsamer mystischer Erforschung der Natur dienen sollten und wunderbare Aufschlüsse über ihr innerstes Wesen versprachen, wobei der goldschaffende Stein der Weisen als Hauptlockmittel obenan stand. Aber er selbst war diesem gauklerischen Wesen abhold. Er wollte einen Bund ernsthafter Männer stiften zur Förderung nützlicher Künste und Wissenschaften, wahrer religiöser und sittlicher Aufklärung und in ausgesprochenem Gegensatz zum Papismus. Seine Bestrebungen scheiterten jedoch an der Macht der Ereignisse. Der alle Kultur in Deutschland niederwerfende 30jährige Krieg vernichtete auch diese Anfänge einer höheren idealen Geselligkeit, die auf Förderung humaner Bildung gerichtet waren, und Andreae konnte nichts weiter tun, als „die Trümmer des Schiffbruches" dem großen Bischof der böhmischen Brüder Comenius zu übergeben, „um sie zu sammeln und wenn es Euch gefällt wieder zusammenzufügen". Comenius, dessen große Absicht auf allgemeine Förderung der Menschheit durch Zusammenschluß der Völker und auf friedlichen Ausgleich der trennenden Ideen, vor allem der religiösen, ging, wurde der ungleich weiter wirkende Nachfolger Andreaes, der ihre gemeinsamen Ideen in England auf fruchtbarsten Boden verpflanzte.

Als Amos Comenius 1641, vom Parlament berufen, in London eintraf, trat er dort in einen Kreis durchaus gleichstrebender Männer ein, denen es zum Teil schon geglückt war und bald noch schöner gelingen sollte, ihre Ideen von Menschheitsförderung, Toleranz und Wissenschaftsfortschritt zu verwirklichen. Zu ihnen gehörte Theodor Haack, der Stifter eines „unsichtbaren Kollegiums", das, als ihm Karl II. einen Freibrief

verlieh, den bald berühmt gewordenen Namen Royal Society annahm. Gleichzeitig unternimmt es Samuel Hartlieb, dem Milton 1644 sein Werk „On Education“ widmete, einen geheimen Bund zu stiften, um „Religion zu verbreiten und die Reformation der ganzen Welt anzustreben“. Dieser tatkräftige Förderer und Verbreiter der großen Ideen des Comenius hatte mit seiner Gründung jedoch ebensowenig Erfolg, wie Comenius selbst in dem Bestreben, ein internationales wissenschaftliches Kollegium zu vereinen, das sich in seinem Geiste betätigen sollte.

Die in all diesen Gründungen immer wiederkehrende Tendenz zu religiöser Duldung und friedlicher Schlichtung der bis dahin in langen blutigen Kriegen und erbarmungslosen Verfolgungen ausgetragenen Glaubensgegensätze fand in England auch durch die Philosophen reiche Förderung. Sie trugen durch energisches Eintreten für Toleranz und eine überkonfessionelle, nur an den natürlichen Wahrheiten des Glaubens und einer allgemeinen Gottesidee festhaltende Religionslehre, wie sie Locke und Toland vertraten, viel zur versöhnlichen Grundstimmung der Zeit bei. Auch diese Ideen wurden in geheimen Zirkeln gepflegt und weiter verbreitet, wie das noch immer dem Geschmack der Zeit entsprach. Noch war es auch keineswegs ungefährlich, Überzeugungen laut werden zu lassen, die der Staatsreligion widersprachen. Stellte doch erst 1689 das Toleranzedikt Wilhelms von Oranien wenigstens äußerlich den Frieden zwischen den Konfessionen her. Den Deistenklubs Londons boten sich nun in einer staatlich anerkannten Institution die willkommenen Gefäße, in die sie ihre neuen Anschauungen verpflanzen konnten, und die hierzu um so geeigneter erscheinen mußten, als sie selbst jedes Inhalts ledig geworden waren. Ich meine die überall verbreiteten Baulogen. Ursprünglich Handwerkerverbände, Gewerkschaften, waren sie dann auch engere Schulverbände geworden, innerhalb derer die besondere Wissenschaft des Gewerkes fortgepflanzt wurde, und die so die Kontinuität der praktischen und theoretischen Erfahrungen des einzelnen Gewerbes aufrechterhielten. Nachdem man diese Kenntnisse durch Buchdruck allgemein zu machen begonnen hatte, verloren naturgemäß die Baulogen jede höhere Bedeutung und zogen sich aus ihnen die Architekten mehr und mehr zurück. Man versuchte hier und da die verfallenden Hütten dadurch zu stützen, daß man neben den eigentlich zum Handwerk gehörigen Maurern „angenommene Maurer“ aufnahm. So wurde z. B. in Schottland schon 1646 der Altertumsforscher Elias Ashmole „angenommener“ Bruder. Diese angenommenen Maurer gewannen dann bald das Übergewicht, und sie verwandelten die Werk-

maurerei in die humanistische Maurerei, die als „Freimaurerei" zum erstenmal, durch den Zusammenschluß von vier Londoner Baulogen zu einer Großloge, im Jahre 1717 historisch nachweisbar in die Öffentlichkeit tritt, wenn auch der Name „Großloge" erst einige Jahre später aufkam. Der Zusammenhang der Freimaurer mit den Bauhütten ist also ein ganz äußerlicher, obschon die alten Maurergebräuche zum Teil in die Rituale der neuen Brüderschaft übergingen. Ihr geistiger Inhalt stand in keinerlei Beziehung zu dem niedrigen Niveau der eigentlichen Werkmaurerei, die nur ein Handwerkerverband war, wie andere auch.

Lessings Erklärung der Tatsache, daß der Freimaurerorden viele Symbole des Maurerhandwerkes entlehnt hat, ist also insofern zutreffend, als er die bewußte Umwandlung der verfallenen Bauhütten in die neue Loge richtig erkannte. Falsch aber ist es, diese Tat einem einzelnen Manne und im besonderen Wren, dem berühmten Erbauer der Paulskirche in London, der 1723 starb, zuzuschreiben. Ebensowenig ist seine etymologische Auffassung des Wortes Masonry richtig, so wahr es auch ist, daß Trinktisch und die runde Tafel in Leben und Sage der germanischen Völker eine bedeutende Rolle gespielt haben, und daß Johann Agricola, der Freund Luthers, das Wort Masonei im Sinne einer Saufgesellschaft gebraucht hat. Andererseits nennt Lessing mit Recht manche seit alters her beliebte Freimaurerurkunde eine Fälschung und stellt richtig fest, daß das Vorkommen des Namens Mason oder Free-Mason in dieser oder jener alten Urkunde nichts für den Freimaurerorden beweist, da lediglich die Baulogen der Handwerker gemeint seien. Auch Lockes Brief an den Grafen von Pembroke wird mit Recht ins Gebiet der Sage verwiesen. Daß Andersons dick aufgetragene Geschichtsfälschung und sein naiver Versuch einer völligen Gleichsetzung jeglicher Bauunternehmung mit freimaurerischem Tun abgewiesen wird, ist selbstverständlich. Auffallend aber ist, daß Lessing sich nicht eingehender mit den übrigen Teilen des Werkes Andersons befaßt hat.

Andersons sogenanntes Konstitutionenbuch erschien 1723 zum erstenmal, geringfügig verändert 1738 und wiederum in der ersten Gestalt 1756. Deutsche Übersetzungen kamen 1743 und 1783 heraus. Das Werk fand also große Verbreitung. Gewirkt hat es wenig, und das war für die weitere Entwicklung der Freimaurerei verhängnisvoll, denn tatsächlich enthielt dieses Buch gewissermaßen den Kanon des Freimaurertums, nämlich die sogenannten „Alten Pflichten" und ersten Verordnungen, die von der Londoner Großloge, bald nach ihrer Konstituierung, am

17. Januar 1723, als maßgebendes Grundgesetz anerkannt wurden. Darin standen alle die großen Gedanken der Vorläufer der neuen Brüderschaft gekrönt durch den obersten Grundsatz der Toleranz und Menschenliebe, und dort stand auch, daß drei Grade sein sollten: Lehrling, Geselle, Meister und nicht mehr. Es war darin aber nichts zu lesen von Templern und sonstigen Rittern.

In Frankreich hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Montesquieu auf die Zusammenhänge von Klima und Bodenbeschaffenheit mit der besonderen Gestaltung der Kultur wie der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der einzelnen Völker hingewiesen und damit eine neue Betrachtungsweise der geschichtlichen Entwicklung eingeführt. Winckelmann stellte sich dann in seiner Geschichte der griechischen Kunst auf den gleichen Gesichtspunkt und überschaute von ihm aus die besondere Gestaltung der Kunst Griechenlands wie eine notwendige Folge der Beschaffenheit jenes gesegneten Himmelsstrichs und der glücklichen Lebensbedingungen seiner Bewohner. Lessing weist im zweiten Freimaurergespräche ebenfalls auf diese natürlichen Ursachen der großen Verschiedenheiten historischer Erscheinungen hin und deutet an, wie Gewohnheiten und Sitten und die staatliche wie religiöse Lebensform der Völker unter anderem Klima andere Gestalt gewinnen mußten. Das gleiche Schicksal bestimmte die weitere Entwicklung der Freimaurerei. Unter andere Völker und andern Himmel verbreitet, nahm sie neue, ihr früheres Bild bis zur Unkenntlichkeit verzerrende Züge an. So erging es ihr schon in Frankreich, wo alsbald Eitelkeiten und niedrige Instinkte schnöder Gewinnsucht die alten edlen Absichten des Bundes überwucherten, so erging es ihr in noch ärgerem Maße in Deutschland. Vor allem trug bald der in beiden Ländern stark ausgeprägte Gegensatz von Adel und Bürgertum zu ihrer Entartung bei, denn durch ihn wurde es hier wie dort unmöglich, den ersten urmaurerischen Grundsatz wahrhaft Leben gewinnen zu lassen, den der Brüderlichkeit und Gleichheit aller Brüder untereinander. So verfiel man auf den vom wahren Maurertum abführenden Ausweg, Hochgrade einzurichten, die dem Adel reserviert blieben und ihn vor der Berührung mit dem Bürger bewahrten. Und als in Frankreich sich ernst gesinnte Maurer zusammentaten, um dem allgemeinen Verderb der Brüderschaft entgegenzuwirken, und sich als besondere Gruppe konstituierten, die den Namen „Schottische Meister“ annahm, da hatte das für Deutschland nur die weitere unglückliche Folge, daß man nun auch „Schottische Ritter“ bei jeder Loge als einen besonderen

Hochgrad einführte, als welcher er denn auch im vierten Gespräche Lessings Erwähnung findet. Vor allem aber spukten in den deutschen Logen die Tempelritter herum.

Man hörte eines Tages unternehmende Schwindler, die die Schwäche der Zeit für dunkle Geheimnisse, verschwiegene Winke goldener Hoffnungen und für die lächerlichste Befriedigung äußerer Eitelkeit kannten, mit dreister Kühnheit behaupten, sie seien Sendlinge der im Verborgenen lebenden Oberen des keineswegs ausgestorbenen Templerordens und seien gesandt, die alten Grundsätze des Ordens wieder zur Geltung zu bringen und in seinem Geiste neue Logen zu gründen. Der erfolgreichste Unternehmer dieser Art war in Deutschland ein Mann namens Johnson (er hatte freilich für alle Fälle noch eine große Zahl anderer Namen), und sein vielleicht gutgläubiger Helfershelfer war ein eitler Geck namens Hund, Reichsfreiherr, Kammerherr, Ritter mancher Orden und vor allem im Logenritterwesen viel bewandert. Diese beiden waren die Gründer der zu Lessings Zeit in Deutschland am weitesten verbreiteten „strikten Observanz"; denn es versteht sich, daß diese Ehrenmänner die Frechheit hatten, alle früheren und sonstigen Logen neben sich für abtrünnig und zu Unrecht bestehend zu erklären. Gerade die strikte Observanz aber vertrat mit aller Schroffheit die Templerlegende.

Lessing gehörte keiner Loge dieser Art an; denn da Bode, der „strikter" Bruder war, seine Aufnahme ablehnte, geriet er der Hauptkonkurrentin in die Schlingen, einer Tochterloge der Berliner Großen Landesloge von Deutschland, an deren Spitze, wie erwähnt, Zinnendorf stand. Beide Systeme lebten in erbitterter Feindschaft und suchten sich durch eifriges Proselytenmachen gegenseitig den Rang abzulaufen. Gleichzeitig überbot man sich in geheimnisvollen Versprechungen, wobei die Aussicht, durch nur diesem System erschlossenes Wissen der Natur Gold und Reichtum zu gewinnen, eine große Rolle spielte. Es war diese geschäftig immer wieder angefachte Hoffnung für manchen Fürsten der Hauptgrund seines Eintritts in einen der Freimaurerorden, wie anscheinend auch für den Herzog Ferdinand von Braunschweig, dem Lessing die Freimaurergespräche zueignete.

Ferdinand wurde 1772 Großmeister und Magnus Superior Ordinis aller vereinigten Logen der sog. siebenten Provinz — man hatte nämlich auch die alte Einteilung Deutschlands durch die Templer in Provinzen wieder aufleben lassen — und stand somit an der Spitze der strikten Observanz. Das macht Lessings oder des „Dritten" Rücksichtnahme auf diesen „gewissen Zweig" der Freimaurerei begreiflich; denn natürlich behandelte man den

Templerschwindel offiziell als tiefstes Geheimnis des Ordens. So deutete denn der „Dritte“ 1780 ihren Namen nur durch drei Sterne an, wie er auch einige andere maurerische Interna verhüllt und auch das „rote Kreuz auf weißem Mantel“ nicht ausdruckt. Da, wo es galt, die Ausartungen des Ordens zu geißeln, hatte Lessing kein Blatt vor den Mund genommen; hier mildert auch der „Dritte“ nur wenig. Sehr begreiflich daher, daß der Herzog und Großmeister Ferdinand die Fortsetzung der Gespräche lieber nicht gedruckt sehen mochte. Lessing gab ihm denn auch eine derartige Zusicherung. Aber er hatte andererseits doch auch Gründe, die ihn sehr wohl zu einer Bekanntmachung der letzten beiden Gespräche bestimmen konnten. Vor allem enthielten gerade sie erst die eigentliche Pointe seiner historischen Untersuchungen, über die er im näheren Freundeskreis schon seit Jahren Mitteilungen gemacht hatte. Dazu kam, daß er die Anschauung der zünftigen Maurer vom maurerischen „Geheimnis“ durchaus nicht zu teilen vermochte; vielmehr sah er in dieser „Heimlichkeit“ eine offenbare Verkennung des eigentlichen Wesens der Freimaurerei, das von solchen Äußerlichkeiten keineswegs berührt wurde. Innerliche Bedenken hinderten ihn also kaum, die Fortsetzung seiner Gespräche bekanntzugeben, und so wird man immerhin mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß er schließlich ihrer Veröffentlichung zum mindesten nicht hindernd in den Weg treten mochte. In Wirklichkeit sind die historischen Aufstellungen Lessings wie seine Etymologie des Wortes masonry hinfällig. Die letzten Gespräche haben daher für die Geschichte keinen Wert und stehen an Bedeutung weit hinter den gedankenvollen ersten zurück.

Die Grundidee der drei ersten Gespräche, die nur in negativer Wendung, als Kritik der Mißstände, in den letzten wiederkehrt, ist der Gedanke der alle Gegensätze der Völker und ihrer staatlichen wie religiösen Einrichtungen überwindenden, allen gemeinsamen Menschlichkeit, wahrer Humanität, die als oberstes Gesetz in jedes Menschen Brust wohnt und ihm jeden Mitmenschen als Bruder anzusehen vorschreibt. Dies Gesetz über allen staatlichen Gesetzen wird Grundlage eines Staates, der als seine Glieder alle Nationen umfaßt und so ein Staat über allen Staaten ist. Das war aber auch die Grundidee der alten englischen Maurerei gewesen, die keine Standes- und keine Religionsunterschiede gelten ließ. Dadurch, daß Lessing diesen alten Grundsatz als das wahre und einzige Geheimnis der Freimaurerei verkündete, das zugleich das Geheimnis höchsten Menschentums, wahrer Menschlichkeit sei, weshalb sein Wort gilt: die Frei-

maurerei war immer, — dadurch wurde Lessing der einflußreichste Verkünder freimaurerischer Gesinnung und im weiteren ein Veranlasser ihrer Reformierung. Seine historischen Irrtümer wurden bald, unter anderen durch Nicolai und Herder, korrigiert; seine Humanitätspredigt aber wurde weithin vernommen und von den Berufensten weiter verbreitet: allen voran von Herder.

*

Durch ihre Grundidee stehen die Freimaurergespräche in nächster Beziehung zu den beiden reifsten Schöpfungen der letzten Lebensjahre Lessings: zum „Nathan“ und zur „Erziehung des Menschengeschlechts“. Erst in der Einleitung zum 24. Teil, der die philosophischen Arbeiten Lessings enthält, wird die „Erziehung“ in den großen Zusammenhang seines Denkens einzuordnen und ihre Bedeutung innerhalb der Entwicklung desselben zu würdigen sein. Hier genügen einige Worte zur allgemeinen Orientierung und ein kurzer Hinweis auf die Stellung des Werkes in der Geschichte des deutschen Geistes[1].

Das zweite Freimaurergespräch erörtert in seinem Beginn die Frage, ob die Menschen niemals dahin gelangen möchten, Ordnung in ihren Gemeinwesen zu genießen, ohne den Zwang einer Regierung: und also das Vorbild des Ameisenstaates zu erreichen. Die notwendige Voraussetzung eines solchen Zustandes wäre freilich, daß jeder einzelne sich selbst zu regieren weiß. Zu schwer erscheint dem nüchtern denkenden Ernst diese Bedingung; er zweifelt deshalb an noch so ferner Verwirklichung des Ideals. Da zeigt ihm der zuversichtlichere Freund, daß im Freimaurerorden bereits eine menschliche Institution bestehe, welche zum mindesten allen Ernstes anstrebe, Ordnung in ihren Reihen walten zu lassen ohne Regierung, mit anderen Worten: den Menschen in seinem sittlichen Tun auf sich selbst zu stellen.

Dasselbe Problem der moralischen Autonomie, nur in ungleich erweiterter Form, kehrt in der „Erziehung“ wieder und ist ihr eigentlichster Kernpunkt. Es fällt dies darum nicht sofort in die Augen, weil die polemische Absicht der Schrift zunächst die breite Behandlung anderer Fragen verlangte. Sie steht in engster Beziehung zu den Behauptungen des Ungenannten wider die Möglichkeit der Offenbarung und zu vielen anderen die Bibelauslegung betreffenden Ausstellungen des Fragmentisten. Da

[1]) Die von G. Krüger erneut aufgeworfene Streitfrage der zuerst von W. Körte dem jungen Albrecht Thaer zugeschriebenen Autorschaft der „Erziehung“ wird in den Anmerkungen eingehend behandelt werden. Sollten bei der Abfassung der Schrift auch wirklich Aufzeichnungen Thaers benützt worden sein, so bleibt es doch unzweifelhaft und auch unbestreitbar, daß all das, was an dem Werke groß ist und fruchtbar fortwirkte, Lessing angehört.

sich Reimarus vornehmlich mit dem Alten Testament befaßt und die Stellung der Juden kritisch beleuchtet hatte, ergab sich auch für Lessing die Beschränkung auf diese. Infolgedessen läßt er bei der Schilderung des Ganges der religiösen Erkenntnis alle anderen Religionssysteme außer Betracht oder streift sie doch nur mit einem flüchtigen Blicke. Trotzdem gewann seine Betrachtungsweise der Entwicklung des religiösen Denkens bald allgemeinste Bedeutung, bis sie schließlich über Fichte hinaus in Hegels Religionsphilosophie die reifste Frucht zeitigt. Denn das ist nicht zu leugnen; die Idee der Offenbarung, die Lessing in unzweideutiger Klarheit im letzten Absatz des Vorberichtes als den eigentlichen Kern seiner Auffassung ausspricht, hat mit dem orthodoxen Begriff schlechterdings nichts mehr gemein. Die kirchliche Vorstellung der Offenbarung als einer unmittelbaren Mitteilung Gottes an bevorzugte Menschen ist abgetan; für die religiöse Anschauung aber rettete Lessing den tiefsinnigen Gehalt des Begriffes, indem er ihn aufs engste mit der Grundidee alles religiösen Erlebens verknüpfte, der Idee einer göttlichen Vorsehung. Er erblickt in den positiven Religionen weiter nichts als den Gang, nach welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und allein entwickeln können, und er läßt dieser Entwicklung, auch über das Christentum hinaus, keine Grenze gesetzt sein; über den Schritten des menschlichen Geistes aber waltet ein göttliches Soll. Erscheinen darum auch die positiven, „offenbarten", Religionen als Irrwege der Erkenntnis, so sind sie doch von Gott gewollte Irrungen, die zur schließlichen Klarheit hinleiten. Gott offenbart sich also dem Menschengeschlecht, dieser Anschauung nach, in dem durch Vorsehung geleiteten Gange der Selbstentfaltung des menschlichen Geistes, der sich seiner göttlichen Inhalte nach und nach bewußt wird. Geradeso wie die Erziehung die Anlagen des Kindes entwickelt und ihm das Bewußtsein derselben gibt, so geschieht es im geschichtlichen Werden der Menschheit, im Fortschritt der Völkergenerationen.

Auch für Lessing gibt es keinen außerhalb der Welt stehenden Gott; in ihr wirkt die göttliche Kraft. Sie ist eingegangen und aufgegangen in die werdende Welt, als der Vater den Sohn zeugte, wie das in § 73 entwickelt wird. Schelling nennt mit Recht diesen Paragraphen vielleicht das Spekulativste, was Lessing überhaupt geschrieben habe, womit er das höchste Lob ausspricht, das er als Philosoph spenden konnte. Andererseits macht er darauf aufmerksam, daß es Lessings Ansicht noch an der Beziehung der Idee der Dreieinigkeit auf die Geschichte der Welt fehle, welche darin liege, daß der ewige, aus dem Wesen des

Vaters aller Dinge geborene, Sohn Gottes das Endliche selbst ist, wie es in der ewigen Anschauung Gottes ist, und welches als ein leidender und den Verhängnissen der Zeit untergeordneter Gott erscheint, der in dem Gipfel seiner Erscheinung, in Christo, die Welt der Endlichkeit schließt und die der Unendlichkeit, oder der Herrschaft des Geistes, eröffnet. Mag das auch zutreffen, und Lessing in dieser Hinsicht hinter der theosophisch bestimmten Spekulation Schellings und Hegels zurückstehen, so geht er in anderer Beziehung über den Standpunkt beider hinaus: in der Auffassung Christi. Christus ist ihm nicht Abschluß, Ende der Endlichkeit, Beginn des Unendlichen, sondern er ist ein menschlicher Lehrer der Menschheit, der erschien, da die Zeit reif geworden war, um einen großen Schritt vorwärts zu tun, und dem ein anderer Lehrer folgen wird, wenn die Menschheit wiederum einen Schritt vorwärts zu wandeln reif genug sein wird.

Lessing greift zurück auf mittelalterliche Vorstellungen, wenn er jene erhoffte Zeit einer neuen Reife dem Menschen das „ewige Evangelium" bringen sieht. Es war der im Jahre 1202 gestorbene Abt von Kalabrien, Joachim von Floris, der das „Evangelium aeternum" predigte als den höheren, wahren Sinn des Evangeliums Christi, und ähnlich wie Lessing nahm er drei große Entwicklungsabschnitte im religiösen Leben der Menschheit an, die er nach den Personen der Dreieinigkeit benannte. Die Periode des Vaters sah er im Alten Bunde, die des Sohnes im Neuen und die des Heiligen Geistes sollte die Bringerin des ewigen Evangeliums werden. In anderer Form manifestierte sich diese alte Idee zu Lessings und der folgenden Zeit in der Vorstellung vom kommenden goldenen Zeitalter, die bei Hemsterhuis und später in der Romantik eine große Rolle spielt.

Ebenso unerheblich ist es, daß auch die Leitidee der ganzen Schrift, das Symbol der „Erziehung", keine Erfindung Lessings ist. Wir hören sie oft genug damals anklingen und finden sie gelegentlich sogar in aller Deutlichkeit ausgesprochen. So bedient sich neben anderen Herder kurz vor Lessing ihrer. Endlich wird die an sich auf der Hand liegende Gliederung der Entwicklung der Religionen in ein heidnisches, jüdisches und christliches Zeitalter von Lessing insofern ähnlich wie von Leibniz im Vorwort der Theodizee charakterisiert, als er mit ihm den Kern der Lehre Christi in der Verkündigung der Unsterblichkeit der Seele erblickt.

Die Idee der Unsterblichkeit aber wurde, nach Lessings Ansicht, von Christus zum Hebel moralischer Wirkungen gemacht und dadurch, von einem höheren Standpunkt aus geurteilt,

sowohl diese Erkenntnis wie die Moral herabgewürdigt. Der Mensch, welcher um seiner Seele Seligkeit willen moralisch handelt, steht unter dem, welcher das Gute um des Guten willen tut, gleichviel, was die Folgen seines Handelns sein mögen. Das ist die neue Einsicht Lessings, das der Inhalt des neuen ewigen Evangeliums, dessen Verkünder er im letzten Teile der „Erziehung" ist. Während er in froher Zuversicht die prophetischen Worte von der „Zeit der Vollendung" niederschrieb, war auch schon Kant mit der Aufzeichnung jenes Systemes beschäftigt, das diese Zeit heraufzuführen unternahm. Im Todesjahre Lessings erschien als sein erster Teil die „Kritik der reinen Vernunft". Was aber enthält § 85 der „Erziehung" anderes als die Grundidee der „Kritik der praktischen Vernunft"? So sehen wir Lessing in seiner letzten Schrift in der Tat einen Höhepunkt erreichen, von dem sich eine Aussicht von großartiger Weite nach den verschiedensten Seiten auftut.

Wir schauten vorwärts. Es gilt einen Blick auch noch nach rückwärts zu werfen. Ganz am Schluß der „Erziehung" springt ein merkwürdig befremdlicher Gedanke hervor. „Kommt er wieder? Glaubt er wiederzukommen?" — Lessing faßt die Unsterblichkeit anders, als es gewöhnlich geschieht. Ihr Begriff weicht bei ihm vom Landläufigen ebenso weit ab, wie sein Begriff der Offenbarung oder der Dreieinigkeit von der kirchlichen Vorstellungsweise. Aber seine Auffassung ist eine höchst interessante und ethisch wertvolle und überdies von einiger systematischen Bedeutung. Das will sagen, sie wirft auf eine alte Frage ein neues, überraschendes Licht und nimmt insofern in der Geschichte der Philosophie, als der Geschichte der philosophischen Problemstellungen und ihrer historischen Lösungsversuche, eine gewisse Stellung ein, die ihr allein eigen ist.

Die Idee der Unsterblichkeit als Wiederkehr des Individuums, das an sich unvergänglich, so oft auf dieser Welt wieder erscheint, bis es seinen bestimmten Grad höchster Vervollkommnung erreicht hat, stellt sich bei näherem Zusehen als ein eigenartiger Lösungsversuch des Problemes der Theodizee dar, das trotz Leibniz weiter bestand. Und zwar ist Lessing offenbar in konsequentem Weiterdenken eines strengen Determinismus von neuem zu der Frage geführt worden: wie läßt sich der Determinismus, der jedem Menschen im letzten Grunde unabänderlich sein Los bestimmt, mit der religiösen Überzeugung von einer göttlichen Allgüte vereinigen, die doch unmöglich den einen zur Seligkeit, den andern zur Verdammnis führen kann, ohne irgendwelche Möglichkeit der Errettung. In dieser Verkettung der Ge-

danken findet sich eine Anspielung auf seine Idee der Unsterblichkeit in Lessings Bemerkungen zu K. W. Jerusalems Philosophischen Aufsätzen. Die „Einwendungen" gegen den Determinismus, welche „die Spekulation machen könnte", sind unzweifelhaft die eben angedeuteten, und heben lassen sie sich in der Tat durch ein „gemeinen Augen ebenso befremdendes System", welches lehrt, daß wer sein Ziel nach einer Lebensreise nicht erreichte, keineswegs für ewig von ihm ausgeschlossen bleibe, sondern wiederkehre und weiter wandere, und abermals wiederkehre, bis auch er den Gipfel erklommen. Der Gedanke ist alt, auch in seiner ethischen Haltung schon Eigentum frühester Religionen, aber neu ist seine Verwendung zur Rechtfertigung Gottes gegen den Vorwurf, der aus der ewigen Verdammung eines Teiles seiner Geschöpfe gegen seine Allgüte unabweislich entspringt.

Den reinsten, lebendigsten Widerhall fanden die Gedanken der „Erziehung" in der Seele einer Frau; und in einfachen Worten gab sie der Empfindung Ausdruck, welche ihr Herz beim Lesen der Schrift überwältigte. Nichts ist geeigneter, eine Vorstellung von der Gewalt zu geben, welche die Sprache und der Geist Lessings über die Gemüter seiner Zeitgenossen besaß und, wie ich glaube, auch heute noch besitzt, als dieser Brief der Tochter des Ungenannten, Elise Reimarus, die am 25. April 1780 dem einsamen Freunde schrieb:

„Ihre Erziehung des Menschengeschlechts hab' ich von dem bekannten Teil durch bis zum Unbekannten mit dem größten Vergnügen gelesen, und das haben wir alle getan, und überall Sie selbst gefunden, bis in das hinein, was ich Grillen nennen möchte — wenn ich dürfte. Meine Lieblingsstellen gehen von § 76 an bis zu Ende. Ich habe bei einigen laut aufweinen müssen. Überhaupt sind Sie der einzige Philosoph, den ich kenne, der Wahrheiten auf diese Art, wie durch einen elektrischen Schlag, fühlbar zu machen und durch Mark und Bein zu führen weiß. Als wir an die Stelle kamen, wo Sie von dem mehrmaligen Wiederkommen in dies Leben reden, sagten wir alle aus einem Munde, daß Sie gewiß Ihre letzte Reise zu diesem Erden-Philanthropin täten. Um desto mehr, lieber Lessing, wollten Sie denn nicht alles tun, um noch ein wenig bei uns zu verweilen? Ist doch hernach die ganze Ewigkeit Ihr!"

W. v. Olshausen.

Ernst und Falk

Gespräche für Freimäurer

Sr. Durchlaucht dem Herzoge Ferdinand.

Durchlauchtigster Herzog,

Auch ich war an der Quelle der Wahrheit, und schöpfte. Wie tief ich geschöpft habe, kann nur der beurteilen, von dem 5 ich die Erlaubnis erwarte, noch tiefer zu schöpfen. — Das Volk lechzet schon lange, und vergehet vor Durst. —

Ewr. Durchlaucht,

untertänigster Knecht

Vorrede eines Dritten.

Wenn nachstehende Blätter die wahre Ontologie der Frei- 10 mäurerei nicht enthalten: so wäre ich begierig zu erfahren, in welcher von den unzähligen Schriften, die sie veranlaßt hat, ein mehr bestimmter Begriff von ihrer Wesenheit gegeben werde.

Wenn aber die Freimäurer alle, von welchem Schlage sie auch immer sein mögen, gern einräumen werden, daß der 15 hier angezeigte Gesichtspunkt der einzige ist, aus welchem — sich nicht einem blöden Auge ein bloßes Phantom zeigt, — sondern gesunde Augen eine wahre Gestalt erblicken: so dürfte nur noch die Frage entstehen, warum man nicht längst so deutlich mit der Sprache herausgegangen sei?

20 Auf diese Frage wäre vielerlei zu antworten. Doch wird man schwerlich eine andere Frage finden, die mit ihr mehr

Ähnlichkeit habe, als die: warum in dem Christentume die systematischen Lehrbücher so spät entstanden sind? warum es so viele und gute Christen gegeben hat, die ihren Glauben auf eine verständliche Art weder angeben konnten, noch wollten?

Auch wäre dieses im Christentume noch immer zu früh geschehen, indem der Glaube selbst vielleicht wenig dabei gewonnen: wenn sich Christen nur nicht hätten einfallen lassen, ihn auf eine ganz widersinnige Art angeben zu wollen.

Man mache hiervon die Anwendung selbst.

Erstes Gespräch.

Ernst. Woran denkst du, Freund?

Falk. An nichts.

Ernst. Aber du bist so still.

Falk. Eben darum. Wer denkt, wenn er genießt? Und
5 ich genieße des erquickenden Morgens.

Ernst. Du hast recht; und du hättest mir meine Frage nur zurückgeben dürfen.

Falk. Wenn ich an etwas dächte, würde ich darüber sprechen. Nichts geht über das laut denken mit einem Freunde.

10 Ernst. Gewiß.

Falk. Hast du des schönen Morgens schon genug genossen; fällt dir etwas ein: so sprich du. Mir fällt nichts ein.

Ernst. Gut das! — Mir fällt ein, daß ich dich schon längst um etwas fragen wollen.

15 Falk. So frage doch.

Ernst. Ist es wahr, Freund, daß du ein Freimäurer bist?

Falk. Die Frage ist eines, der keiner ist.

Ernst. Freilich! — Aber antworte mir gerader zu. — Bist du ein Freimäurer?

20 Falk. Ich glaube es zu sein.

Ernst. Die Antwort ist eines, der seiner Sache eben nicht gewiß ist.

Falk. O doch! Ich bin meiner Sache so ziemlich gewiß.

Ernst. Denn du wirst ja wohl wissen, ob und wenn und
25 wo und von wem du aufgenommen worden.

Falk. Das weiß ich allerdings; aber das würde so viel nicht sagen wollen.

Ernst. Nicht?

Falk. Wer nimmt nicht auf, und wer wird nicht aufge-
30 nommen!

Ernst. Erkläre dich.

Falk. Ich glaube ein Freimäurer zu sein; nicht sowohl, weil ich von älterern Maurern in einer gesetzlichen Loge aufgenommen worden: sondern weil ich einsehe und erkenne, was und warum die Freimäurerei ist, wenn und wo sie gewesen, 5 wie und wodurch sie befördert oder gehindert wird.

Ernst. Und drückst dich gleichwohl so zweifelhaft aus? — Ich glaube einer zu sein!

Falk. Dieses Ausdrucks bin ich nun so gewohnt. Nicht zwar, als ob ich Mangel an eigner Überzeugung hätte: sondern 10 weil ich nicht gern mich jemanden gerade in den Weg stellen mag.

Ernst. Du antwortest mir als einem Fremden.

Falk. Fremder oder Freund!

Ernst. Du bist aufgenommen, du weißt alles — —

Falk. Andere sind auch aufgenommen, und glauben zu 15 wissen.

Ernst. Könntest du denn aufgenommen sein, ohne zu wissen, was du weißt?

Falk. Leider!

Ernst. Wieso? 20

Falk. Weil viele, welche aufnehmen, es selbst nicht wissen; die wenigen aber, die es wissen, es nicht sagen können.

Ernst. Und könntest du denn wissen, was du weißt, ohne aufgenommen zu sein?

Falk. Warum nicht? — Die Freimäurerei ist nichts Will- 25 kürliches, nichts Entbehrliches: sondern etwas Notwendiges, das in dem Wesen des Menschen und der bürgerlichen Gesellschaft gegründet ist. Folglich muß man auch durch eignes Nachdenken ebensowohl darauf verfallen können, als man durch Anleitung darauf geführet wird. 30

Ernst. Die Freimäurerei wäre nichts Willkürliches? — Hat sie nicht Worte und Zeichen und Gebräuche, welche alle anders sein könnten, und folglich willkürlich sind?

Falk. Das hat sie. Aber diese Worte und diese Zeichen und diese Gebräuche sind nicht die Freimäurerei. 35

Ernst. Die Freimäurerei wäre nichts Entbehrliches? — Wie machten es denn die Menschen, als die Freimäurerei noch nicht war?

Falk. Die Freimäurerei war immer.

Ernst. Nun was ist sie denn, diese notwendige, diese un- 40 entbehrliche Freimäurerei?

Falk. Wie ich dir schon zu verstehen gegeben: — Etwas, das selbst die, die es wissen, nicht sagen können.

Ernst. Also ein Unding.

Falk. Übereile dich nicht.

Ernst. Wovon ich einen Begriff habe, das kann ich auch mit Worten ausdrücken.

5 Falk. Nicht immer; und oft wenigstens nicht so, daß andre durch die Worte vollkommen ebendenselben Begriff bekommen, den ich dabei habe.

Ernst. Wenn nicht vollkommen ebendenselben, doch einen etwanigen.

10 Falk. Der etwanige Begriff wäre hier unnütz oder gefährlich. Unnütz, wenn er nicht genug; und gefährlich, wenn er das Geringste zuviel enthielte.

Ernst. Sonderbar! — Da also selbst die Freimäurer, welche das Geheimnis ihres Ordens wissen, es nicht wörtlich mit-
15 teilen können, wie breiten sie denn gleichwohl ihren Orden aus?

Falk. Durch Taten. — Sie lassen gute Männer und Jünglinge, die sie ihres nähern Umgangs würdigen, ihre Taten vermuten, erraten, — sehen, soweit sie zu sehen sind; diese finden Geschmack daran, und tun ähnliche Taten.

20 Ernst. Taten? Taten der Freimäurer? — Ich kenne keine andere als ihre Reden und Lieder, die meistenteils schöner gedruckt als gedacht und gesagt sind.

Falk. Das haben sie mit mehrern Reden und Liedern gemein.

25 Ernst. Oder soll ich das für ihre Taten nehmen, was sie in diesen Reden und Liedern von sich rühmen?

Falk. Wenn sie es nicht bloß von sich rühmen.

Ernst. Und was rühmen sie denn von sich? — Lauter Dinge, die man von jedem guten Menschen, von jedem recht-
30 schaffnen Bürger erwartet. — Sie sind so freundschaftlich, so guttätig, so gehorsam, so voller Vaterlandsliebe!

Falk. Ist denn das nichts?

Ernst. Nichts! — um sich dadurch von andern Menschen auszusondern. — Wer soll das nicht sein?

35 Falk. Soll!

Ernst. Wer hat, dieses zu sein, nicht, auch außer der Freimäurerei, Antrieb und Gelegenheit genug?

Falk. Aber doch in ihr, und durch sie, einen Antrieb mehr.

Ernst. Sage mir nichts von der Menge der Antriebe.
40 Lieber einem einzigen Antriebe alle mögliche intensive Kraft gegeben! — Die Menge solcher Antriebe ist wie die Menge der Räder in einer Maschine. Je mehr Räder: desto wandelbarer.

Falk. Ich kann dir das nicht widersprechen.

Ernst. Und was für einen Antrieb mehr! — Der alle andere Antriebe verkleinert, verdächtig macht! sich selbst für den stärksten und besten ausgibt!

Falk. Freund, sei billig! — Hyperbel, Quidproquo jener schalen Reden und Lieder! Probewerk! Jüngerarbeit! 5

Ernst. Das will sagen: Bruder Redner ist ein Schwätzer.

Falk. Das will nur sagen: was Bruder Redner an den Freimäurern preiset, das sind nun freilich ihre Taten eben nicht. Denn Bruder Redner ist wenigstens kein Plaudrer; und Taten sprechen von selbst. 10

Ernst. Ja, nun merke ich, worauf du zielest. Wie konnten sie mir nicht gleich einfallen diese Taten, diese sprechende Taten. Fast möchte ich sie schreiende nennen. Nicht genug, daß sich die Freimäurer einer den andern unterstützen, auf das kräftigste unterstützen: denn das wäre nur die notwendige Eigenschaft einer jeden Bande. Was tun sie nicht für das gesamte Publikum eines jeden Staats, dessen Glieder sie sind! 15

Falk. Zum Exempel? — Damit ich doch höre, ob du auf der rechten Spur bist.

Ernst. Z. E. die Freimäurer in Stockholm! — Haben sie nicht ein großes Findelhaus errichtet? 20

Falk. Wenn die Freimäurer in Stockholm sich nur auch bei einer andern Gelegenheit tätig erwiesen haben.

Ernst. Bei welcher andern?

Falk. Bei sonst andern; meine ich. 25

Ernst. Und die Freimäurer in Dresden! die arme junge Mädchen mit Arbeit beschäftigen, sie klöppeln und sticken lassen, — damit das Findelhaus nur kleiner sein dürfe.

Falk. Ernst! Du weißt wohl, wenn ich dich deines Namens erinnere. 30

Ernst. Ohne alle Glossen dann. — Und die Freimäurer in Braunschweig! die arme fähige Knaben im Zeichnen unterrichten lassen.

Falk. Warum nicht?

Ernst. Und die Freimäurer in Berlin! die das Basedowsche Philanthropin unterstützen. 35

Falk. Was sagst du? — Die Freimäurer? das Philanthropin? unterstützen? — Wer hat dir das aufgebunden?

Ernst. Die Zeitung hat es ausposaunet.

Falk. Die Zeitung! — Da müßte ich Basedows eigenhändige Quittung sehen. Und müßte gewiß sein, daß die Quittung nicht an Freimäurer in Berlin, sondern an die Freimäurer gerichtet wäre. 40

Ernst. Was ist das? — Billigest du denn Basedows Institut nicht?

Falk. Ich nicht? Wer kann es mehr billigen?

Ernst. So wirst du ihm ja diese Unterstützung nicht mißgönnen?

Falk. Mißgönnen? — Wer kann ihm alles Gute mehr gönnen als ich?

Ernst. Nun dann! — Du wirst mir unbegreiflich.

Falk. Ich glaube wohl. Dazu habe ich unrecht. — Denn auch die Freimäurer können etwas tun, was sie nicht als Freimäurer tun.

Ernst. Und soll das von allen auch ihren übrigen guten Taten gelten?

Falk. Vielleicht! — Vielleicht, daß alle die guten Taten, die du mir da genannt hast, um mich eines scholastischen Ausdruckes, der Kürze wegen, zu bedienen, nur ihre Taten ad extra sind.

Ernst. Wie meinst du das?

Falk. Nur ihre Taten, die dem Volke in die Augen fallen; — nur Taten, die sie bloß deswegen tun, damit sie dem Volke in die Augen fallen sollen.

Ernst. Um Achtung und Duldung zu genießen?

Falk. Könnte wohl sein.

Ernst. Aber ihre wahre Taten denn? — Du schweigst?

Falk. Wenn ich dir nicht schon geantwortet hätte? — Ihre wahre Taten sind ihr Geheimnis.

Ernst. Ha! ha! Also auch nicht erklärbar durch Worte?

Falk. Nicht wohl! — Nur so viel kann und darf ich dir sagen: die wahren Taten der Freimäurer sind so groß, so weit aussehend, daß ganze Jahrhunderte vergehen können, ehe man sagen kann: das haben sie getan! Gleichwohl haben sie alles Gute getan, was noch in der Welt ist, — merke wohl: in der Welt! — Und fahren fort, an alle dem Guten zu arbeiten, was noch in der Welt werden wird, — merke wohl, in der Welt.

Ernst. O geh! Du hast mich zum besten.

Falk. Wahrlich nicht. — Aber sieh! dort fliegt ein Schmetterling, den ich haben muß. Es ist der von der Wolfmilchsraupe. — Geschwind sage ich dir nur noch: die wahren Taten der Freimäurer zielen dahin, um größtenteils alles, was man gemeiniglich gute Taten zu nennen pflegt, entbehrlich zu machen.

Ernst. Und sind doch auch gute Taten?

Falk. Es kann keine bessern geben. — Denke einen Augenblick darüber nach. Ich bin gleich wieder bei dir.

Ernst. Gute Taten, welche darauf zielen, gute Taten entbehrlich zu machen? — Das ist ein Rätsel. Und über ein Rätsel denke ich nicht nach. — Lieber lege ich mich indes unter den Baum, und sehe den Ameisen zu.

Zweites Gespräch.

Ernst. Nun? wo bleibst du denn? Und hast den Schmetterling doch nicht? 5

Falk. Er lockte mich von Strauch zu Strauch, bis an den Bach. — Auf einmal war er herüber.

Ernst. Ja, ja. Es gibt solche Locker!

Falk. Hast du nachgedacht? 10

Ernst. Über was? Über dein Rätsel? — Ich werde ihn auch nicht fangen, den schönen Schmetterling! Darum soll er mir aber auch weiter keine Mühe machen. — Einmal von der Freimäurerei mit dir gesprochen, und nie wieder. Denn ich sehe ja wohl; du bist, wie sie alle. 15

Falk. Wie sie alle? Das sagen diese alle nicht.

Ernst. Nicht? So gibt es ja wohl auch Ketzer unter den Freimäurern? Und du wärest einer. — Doch alle Ketzer haben mit den Rechtgläubigen immer noch etwas gemein. Und davon sprach ich. 20

Falk. Wovon sprachst du?

Ernst. Rechtgläubige oder ketzerische Freimäurer — sie alle spielen mit Worten, und lassen sich fragen, und antworten ohne zu antworten.

Falk. Meinst du? — Nun wohl, so laß uns von etwas 25 andern reden. Denn einmal hast du mich aus dem behäglichen Zustande des stummen Staunens gerissen —

Ernst. Nichts ist leichter, als dich in diesen Zustand wieder zu versetzen. — Laß dich nur hier bei mir nieder, und sieh!

Falk. Was denn? 30

Ernst. Das Leben und Weben auf und in und um diesen Ameishaufen. Welche Geschäftigkeit, und doch welche Ordnung! Alles trägt und schleppt und schiebt; und keines ist dem andern hinderlich. Sieh nur! Sie helfen einander sogar.

Falk. Die Ameisen leben in Gesellschaft, wie die Bienen. 35

Ernst. Und in einer noch wunderbarern Gesellschaft als die Bienen. Denn sie haben niemand unter sich, der sie zusammenhält und regieret.

Falk. Ordnung muß also doch auch ohne Regierung bestehen können. 40

Ernst. Wenn jedes Einzelne sich selbst zu regieren weiß: warum nicht?

Falk. Ob es wohl auch einmal mit den Menschen dahin kommen wird?

5 **Ernst.** Wohl schwerlich!

Falk. Schade!

Ernst. Jawohl!

Falk. Steh auf und laß uns gehen. Denn sie werden dich bekriechen, die Ameisen; und eben fällt auch mir etwas bei, was 10 ich bei dieser Gelegenheit dich doch fragen muß. — Ich kenne deine Gesinnungen darüber noch gar nicht.

Ernst. Worüber?

Falk. Über die bürgerliche Gesellschaft des Menschen überhaupt. — Wofür hältst du sie?

15 **Ernst.** Für etwas sehr Gutes.

Falk. Ohnstreitig. — Aber hältst du sie für Zweck, oder für Mittel?

Ernst. Ich verstehe dich nicht.

Falk. Glaubst du, daß die Menschen für die Staaten er- 20 schaffen werden? Oder daß die Staaten für die Menschen sind?

Ernst. Jenes scheinen einige behaupten zu wollen. Dieses aber mag wohl das Wahrere sein.

Falk. So denke ich auch. — Die Staaten vereinigen die Menschen, damit durch diese und in dieser Vereinigung jeder ein- 25 zelne Mensch seinen Teil von Glückseligkeit desto besser und sichrer genießen könne. — Das Totale der einzeln Glückseligkeiten aller Glieder ist die Glückseligkeit des Staats. Außer dieser gibt es gar keine. Jede andere Glückseligkeit des Staats, bei welcher auch noch so wenig einzelne Glieder leiden, und leiden m ü s s e n, 30 ist Bemäntelung der Tyrannei. Anders nichts!

Ernst. Ich möchte das nicht so laut sagen.

Falk. Warum nicht?

Ernst. Eine Wahrheit, die jeder nach seiner eignen Lage beurteilet, kann leicht gemißbraucht werden.

35 **Falk.** Weißt du, Freund, daß du schon ein halber Freimäurer bist?

Ernst. Ich?

Falk. Du. Denn du erkennst ja schon Wahrheiten, die man besser verschweigt.

40 **Ernst.** Aber doch sagen k ö n n t e.

Falk. Der Weise k a n n nicht sagen, was er besser verschweigt.

Ernst. Nun, wie du willst! — Laß uns auf die Freimäurer

nicht wieder zurückkommen. Ich mag ja von ihnen weiter nichts wissen.

Falk. Verzeih! — Du siehst wenigstens meine Bereitwilligkeit, dir mehr von ihnen zu sagen.

Ernst. Du spottest. — — Gut! das bürgerliche Leben des Menschen, alle Staatsverfassungen sind nichts als Mittel zur menschlichen Glückseligkeit. Was weiter? 5

Falk. Nichts als Mittel! Und Mittel menschlicher Erfindung; ob ich gleich nicht leugnen will, daß die Natur alles so eingerichtet, daß der Mensch sehr bald auf diese Erfindung geraten müssen. 10

Ernst. Dieses hat denn auch wohl gemacht, daß einige die bürgerliche Gesellschaft für Zweck der Natur gehalten. Weil alles, unsere Leidenschaften und unsere Bedürfnisse, alles darauf führe, sei sie folglich das letzte, worauf die Natur gehe. So schlossen sie. Als ob die Natur nicht auch die Mittel zweckmäßig hervorbringen müssen! Als ob die Natur mehr die Glückseligkeit eines abgezogenen Begriffs — wie Staat, Vaterland und dergleichen sind — als die Glückseligkeit jedes wirklichen einzeln Wesens zur Absicht gehabt hätte! 15 20

Falk. Sehr gut! Du kömmst mir auf dem rechten Wege entgegen. Denn nun sage mir; wenn die Staatsverfassungen Mittel, Mittel menschlicher Erfindungen sind: sollten sie allein von dem Schicksale menschlicher Mittel ausgenommen sein?

Ernst. Was nennst du Schicksale menschlicher Mittel? 25

Falk. Das, was unzertrennlich mit menschlichen Mitteln verbunden ist; was sie von göttlichen unfehlbaren Mitteln unterscheidet.

Ernst. Was ist das?

Falk. Daß sie nicht unfehlbar sind. Daß sie ihrer Absicht nicht allein öfters nicht entsprechen, sondern auch wohl gerade das Gegenteil davon bewirken. 30

Ernst. Ein Beispiel! wenn dir eines einfällt.

Falk. So sind Schiffahrt und Schiffe Mittel in entlegene Länder zu kommen; und werden Ursache, daß viele Menschen nimmermehr dahingelangen. 35

Ernst. Die nämlich Schiffbruch leiden, und ersaufen. Nun glaube ich dich zu verstehen. — Aber man weiß ja wohl, woher es kömmt, wenn so viel einzelne Menschen durch die Staatsverfassung an ihrer Glückseligkeit nichts gewinnen. Der Staatsverfassungen sind viele; eine ist also besser als die andere; manche ist sehr fehlerhaft, mit ihrer Absicht offenbar streitend; und die beste soll vielleicht noch erfunden werden. 40

Falk. Das ungerechnet! Setze die beste Staatsverfassung, die sich nur denken läßt, schon erfunden; setze, daß alle Menschen in der ganzen Welt diese beste Staatsverfassung angenommen haben: meinst du nicht, daß auch dann noch, selbst aus dieser 5 besten Staatsverfassung, Dinge entspringen müssen, welche der menschlichen Glückseligkeit höchst nachteilig sind, und wovon der Mensch in dem Stande der Natur schlechterdings nichts gewußt hätte?

Ernst. Ich meine: wenn dergleichen Dinge aus der besten 10 Staatsverfassung entsprängen, daß es sodann die beste Staatsverfassung nicht wäre.

Falk. Und eine bessere möglich wäre? — Nun, so nehme ich diese bessere als die beste an: und frage das nämliche.

Ernst. Du scheinest mir hier bloß von vorneherein aus 15 dem angenommenen Begriffe zu vernünfteln, daß jedes Mittel menschlicher Erfindung, wofür du die Staatsverfassungen samt und sonders erkläreſt, nicht anders als mangelhaft sein könne.

Falk. Nicht bloß.

Ernst. Und es würde dir schwer werden, eins von jenen 20 nachteiligen Dingen zu nennen —

Falk. Die auch aus der besten Staatsverfassung notwendig entspringen müssen? — O zehne für eines.

Ernst. Nur eines erst.

Falk. Wir nehmen also die beste Staatsverfassung für er- 25 funden an; wir nehmen an, daß alle Menschen in der Welt in dieser besten Staatsverfassung leben: würden deswegen alle Menschen in der Welt nur einen Staat ausmachen?

Ernst. Wohl schwerlich. Ein so ungeheurer Staat würde keiner Verwaltung fähig sein. Er müßte sich also in mehrere 30 kleine Staaten verteilen, die alle nach den nämlichen Gesetzen verwaltet würden.

Falk. Das ist: die Menschen würden auch dann noch Deutsche und Franzosen, Holländer und Spanier, Russen und Schweden sein; oder wie sie sonst heißen würden.

35 Ernst. Ganz gewiß!

Falk. Nun, da haben wir ja schon Eines. Denn nicht wahr, jeder dieser kleinern Staaten hätte sein eignes Interesse? und jedes Glied derselben hätte das Interesse seines Staats?

Ernst. Wie anders?

40 Falk. Diese verschiedene Interesse würden öfters in Kollision kommen, so wie itzt: und zwei Glieder aus zwei verschiednen Staaten würden einander ebensowenig mit unbefangenem Gemüt

begegnen können, als itzt ein Deutscher einen Franzosen, ein Franzose einen Engländer begegnet.

Ernst. Sehr wahrscheinlich!

Falk. Das ist: wenn itzt ein Deutscher einem Franzosen, ein Franzose einem Engländer, oder umgekehrt, begegnet, so be- 5 gegnet nicht mehr ein bloßer Mensch einem bloßen Menschen, die vermöge ihrer gleichen Natur gegeneinander angezogen werden, sondern ein solcher Mensch begegnet einem solchen Menschen, die ihrer verschiednen Tendenz sich bewußt sind, welches sie gegeneinander kalt, zurückhaltend, mißtrauisch macht, noch ehe 10 sie für ihre einzelne Person das Geringste miteinander zu schaffen und zu teilen haben.

Ernst. Das ist leider wahr.

Falk. Nun so ist es denn auch wahr, daß das Mittel, welches die Menschen vereiniget, um sie durch diese Vereinigung 15 ihres Glücks zu versichern, die Menschen zugleich trennet.

Ernst. Wenn du es so verstehest.

Falk. Tritt einen Schritt weiter. Viele von den kleinern Staaten würden ein ganz verschiednes Klima, folglich ganz verschiedene Bedürfnisse und Befriedigungen, folglich ganz verschie- 20 dene Gewohnheiten und Sitten, folglich ganz verschiedene Sittenlehren, folglich ganz verschiedene Religionen haben. Meinst du nicht?

Ernst. Das ist ein gewaltiger Schritt!

Falk. Die Menschen würden auch dann noch Juden und 25 Christen und Türken und dergleichen sein.

Ernst. Ich getraue mir nicht, Nein zu sagen.

Falk. Würden sie das; so würden sie auch, sie möchten heißen, wie sie wollten, sich untereinander nicht anders verhalten, als sich unsere Christen und Juden und Türken von jeher unter- 30 einander verhalten haben. Nicht als bloße Menschen gegen bloße Menschen; sondern als solche Menschen gegen solche Menschen, die sich einen gewissen geistigen Vorzug streitig machen, und darauf Rechte gründen, die dem natürlichen Menschen nimmermehr einfallen könnten. 35

Ernst. Das ist sehr traurig; aber leider doch sehr vermutlich.

Falk. Nur vermutlich?

Ernst. Denn allenfalls dächte ich doch, so wie du angenommen hast, daß alle Staaten einerlei Verfassung hätten, daß sie auch wohl alle einerlei Religion haben könnten. Ja ich begreife 40 nicht, wie einerlei Staatsverfassung ohne einerlei Religion auch nur möglich ist.

Falk. Ich ebensowenig. — Auch nahm ich jenes nur an,

um seine Ausflucht abzuschneiden. Eines ist zuverlässig ebenso unmöglich als das andere. Ein Staat: mehrere Staaten. Mehrere Staaten: mehrere Staatsverfassungen. Mehrere Staatsverfassungen: mehrere Religionen.

5 **Ernst.** Ja, ja: so scheinet es.

Falk. So ist es. — Nun sieh da das zweite Unheil, welches die bürgerliche Gesellschaft, ganz ihrer Absicht entgegen, verursacht. Sie kann die Menschen nicht vereinigen, ohne sie zu trennen; nicht trennen, ohne Klüfte zwischen ihnen zu befestigen, 10 ohne Scheidemauern durch sie hin zu ziehen.

Ernst. Und wie schrecklich diese Klüfte sind! wie unübersteiglich oft diese Scheidemauern!

Falk. Laß mich noch das dritte hinzufügen. — Nicht genug, daß die bürgerliche Gesellschaft die Menschen in verschiedene 15 Völker und Religionen teilet und trennet. — Diese Trennung in wenige große Teile, deren jeder für sich ein Ganzes wäre, wäre doch immer noch besser als gar kein Ganzes. — Nein; die bürgerliche Gesellschaft setzt ihre Trennung auch in jedem dieser Teile gleichsam bis ins Unendliche fort.

20 **Ernst.** Wieso?

Falk. Oder meinest du, daß ein Staat sich ohne Verschiedenheit von Ständen denken läßt? Er sei gut oder schlecht, der Vollkommenheit mehr oder weniger nahe: unmöglich können alle Glieder desselben unter sich das nämliche Verhältnis haben. 25 — Wenn sie auch alle an der Gesetzgebung Anteil haben: so können sie doch nicht gleichen Anteil haben, wenigstens nicht gleich unmittelbaren Anteil. Es wird also vornehmere und geringere Glieder geben. — Wenn anfangs auch alle Besitzungen des Staats unter sie gleich verteilet worden: so kann diese gleiche 30 Verteilung doch keine zwei Menschenalter bestehen. Einer wird sein Eigentum besser zu nutzen wissen als der andere. Einer wird sein schlechter genutztes Eigentum gleichwohl unter mehrere Nachkommen zu verteilen haben als der andere. Es wird also reichere und ärmere Glieder geben.

35 **Ernst.** Das versteht sich.

Falk. Nun überlege, wieviel Übel es in der Welt wohl gibt, das in dieser Verschiedenheit der Stände seinen Grund nicht hat.

Ernst. Wenn ich dir doch widersprechen könnte! — Aber 40 was hatte ich für Ursache, dir überhaupt zu widersprechen? — Nun ja, die Menschen sind nur durch Trennung zu vereinigen! nur durch unaufhörliche Trennung in Vereinigung zu erhalten! Das ist nun einmal so. Das kann nun nicht anders sein.

Falk. Das sage ich eben!

Ernst. Also, was willst du damit? Mir das bürgerliche Leben dadurch verleiden? Mich wünschen machen, daß den Menschen der Gedanke, sich in Staaten zu vereinigen, nie möge gekommen sein? 5

Falk. Verkennst du mich so weit? — Wenn die bürgerliche Gesellschaft auch nur das Gute hätte, daß allein in ihr die menschliche Vernunft angebauet werden kann: ich würde sie auch bei weit größern Übeln noch segnen.

Ernst. Wer des Feuers genießen will, sagt das Sprichwort, 10 muß sich den Rauch gefallen lassen.

Falk. Allerdings! — Aber weil der Rauch bei dem Feuer unvermeidlich ist: durfte man darum keinen Rauchfang erfinden? Und der den Rauchfang erfand, war der darum ein Feind des Feuers? — Sieh, dahin wollte ich. 15

Ernst. Wohin? — Ich verstehe dich nicht.

Falk. Das Gleichnis war doch sehr passend. — — Wenn die Menschen nicht anders in Staaten vereiniget werden konnten als durch jene Trennungen: werden sie darum gut, jene Trennungen? 20

Ernst. Das wohl nicht.

Falk. Werden sie darum heilig, jene Trennungen?

Ernst. Wie heilig?

Falk. Daß es verboten sein sollte, Hand an sie zu legen?

Ernst. In Absicht? . . . 25

Falk. In Absicht, sie nicht größer einreißen zu lassen, als die Notwendigkeit erfodert. In Absicht, ihre Folgen so unschädlich zu machen als möglich.

Ernst. Wie könnte das verboten sein?

Falk. Aber geboten kann es doch auch nicht sein; durch 30 bürgerliche Gesetze nicht geboten! — Denn bürgerliche Gesetze erstrecken sich nie über die Grenzen ihres Staats. Und dieses würde nun gerade außer den Grenzen aller und jeder Staaten liegen. — Folglich kann es nur ein Opus supererogatum sein: und es wäre bloß zu wünschen, daß sich die Weisesten und Besten 35 eines jeden Staats diesem Operi supererogato freiwillig unterzögen.

Ernst. Bloß zu wünschen; aber recht sehr zu wünschen.

Falk. Ich dächte! Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurteile der 40 Völkerschaft hinweg wären, und genau wüßten, wo Patriotismus, Tugend zu sein, aufhöret.

Ernst. Recht sehr zu wünschen!

Falk. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurteile ihrer angebornen Religion nicht unterlägen; nicht glaubten, daß alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen.

5 Ernst. Recht sehr zu wünschen!

Falk. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, welche bürgerliche Hoheit nicht blendet, und bürgerliche Geringfügigkeit nicht ekelt; in deren Gesellschaft der Hohe sich gern herabläßt, und der Geringe sich dreist erhebet.

10 Ernst. Recht sehr zu wünschen!

Falk. Und wenn er erfüllt wäre, dieser Wunsch?

Ernst. Erfüllt? — Es wird freilich hier und da, dann und wann, einen solchen Mann geben.

Falk. Nicht bloß hier und da; nicht bloß dann und wann.

15 Ernst. Zu gewissen Zeiten, in gewissen Ländern auch mehrere.

Falk. Wie, wenn es dergleichen Männer itzt überall gäbe? zu allen Zeiten nun ferner geben müßte?

Ernst. Wollte Gott!

20 Falk. Und diese Männer nicht in einer unwirksamen Zerstreuung lebten? nicht immer in einer unsichtbaren Kirche?

Ernst. Schöner Traum!

Falk. Daß ich es kurz mache. — Und diese Männer die Freimäurer wären?

25 Ernst. Was sagst du?

Falk. Wie, wenn es die Freimäurer wären, die sich mit zu ihrem Geschäfte gemacht hätten, jene Trennungen, wodurch die Menschen einander so fremd werden, so eng als möglich wieder zusammenzuziehen?

30 Ernst. Die Freimäurer?

Falk. Ich sage: mit zu ihrem Geschäfte.

Ernst. Die Freimäurer?

Falk. Ach! verzeih! — Ich hatt' es schon wieder vergessen, daß du von den Freimäurern weiter nichts hören willst — Dort

35 winkt man uns eben zum Frühstücke. Komm!

Ernst. Nicht doch! — Noch einen Augenblick! — Die Freimäurer, sagst du —

Falk. Das Gespräch brachte mich wider Willen auf sie zurück. Verzeih! — Komm! Dort, in der größern Gesellschaft,

40 werden wir bald Stoff zu einer tauglichern Unterredung finden. Komm!

Drittes Gespräch.

Ernst. Du bist mir den ganzen Tag im Gedränge der Gesellschaft ausgewichen. Aber ich verfolge dich in dein Schlafzimmer.

Falk. Hast du mir so etwas Wichtiges zu sagen? Der bloßen Unterhaltung bin ich auf heute müde. 5

Ernst. Du spottest meiner Neugierde.

Falk. Deiner Neugierde?

Ernst. Die du diesen Morgen so meisterhaft zu erregen wußtest.

Falk. Wovon sprachen wir diesen Morgen? 10

Ernst. Von den Freimäurern.

Falk. Nun? — Ich habe dir im Rausche des Pyrmonter doch nicht das Geheimnis verraten?

Ernst. Das man, wie du sagst, gar nicht verraten kann.

Falk. Nun freilich; das beruhiget mich wieder. 15

Ernst. Aber du hast mir doch über die Freimäurer etwas gesagt, das mir unerwartet war; das mir auffiel; das mich denken machte.

Falk. Und was war das?

Ernst. O quäle mich nicht! — Du erinnerst dich dessen gewiß. 20

Falk. Ja; es fällt mir nach und nach wieder ein. — Und das war es, was dich den ganzen langen Tag unter deinen Freunden und Freundinnen so abwesend machte?

Ernst. Das war es! — Und ich kann nicht einschlafen, wenn du mir wenigstens nicht noch eine Frage beantwortest. 25

Falk. Nach dem die Frage sein wird.

Ernst. Woher kannst du mir aber beweisen, wenigstens nur wahrscheinlich machen, daß die Freimäurer wirklich jene große und würdige Absichten haben? 30

Falk. Habe ich dir von ihren Absichten gesprochen? Ich wüßte nicht. — Sondern da du dir gar keinen Begriff von den wahren Taten der Freimäurer machen konntest: habe ich dich bloß auf einen Punkt aufmerksam machen wollen, wo noch so vieles geschehen kann, wovon sich unsere staatsklugen Köpfe gar nichts träumen lassen. — Vielleicht, daß die Freimäurer da herum arbeiten. — Vielleicht! da herum! — Nur um dir dein Vorurteil zu benehmen, daß alle baubedürftige Plätze schon ausgefunden und besetzt, alle nötige Arbeiten schon unter die erforderlichen Hände verteilet wären. 40

Ernst. Wende dich itzt, wie du willst. — Genug, ich denke

mir nun aus deinen Reden die Freimäurer als Leute, die es freiwillig über sich genommen haben, den unvermeidlichen Übeln des Staats entgegenzuarbeiten.

Falk. Dieser Begriff kann den Freimäurern wenigstens 5 keine Schande machen. — Bleib dabei! — Nur fasse ihn recht. Menge nichts hinein, was nicht hinein gehöret. — Den unvermeidlichen Übeln des Staats! — Nicht dieses und jenes Staats. Nicht den unvermeidlichen Übeln, welche, eine gewisse Staatsverfassung einmal angenommen, aus dieser angenommenen 10 Staatsverfassung nun notwendig folgen. Mit diesen gibt sich der Freimäurer niemals ab; wenigstens nicht als Freimäurer. Die Linderung und Heilung dieser überläßt er dem Bürger, der sich nach seiner Einsicht, nach seinem Mute, auf seine Gefahr damit befassen mag. Übel ganz andrer Art, ganz höherer Art, 15 sind der Gegenstand seiner Wirksamkeit.

Ernst. Ich habe das sehr wohl begriffen. — Nicht Übel, welche den mißvergnügten Bürger machen, sondern Übel, ohne welche auch der glücklichste Bürger nicht sein kann.

Falk. Recht! Diesen entgegen — wie sagtest du? — ent- 20 gegenzuarbeiten?

Ernst. Ja!

Falk. Das Wort sagt ein wenig viel. — Entgegenarbeiten! — Um sie völlig zu heben? — Das kann nicht sein. Denn man würde den Staat selbst mit ihnen zugleich vernichten. — Sie 25 müssen nicht einmal denen mit eins merklich gemacht werden, die noch gar keine Empfindung davon haben. Höchstens diese Empfindung in dem Menschen von weiten veranlassen, ihr Aufkeimen begünstigen, ihre Pflanzen versetzen, bejäten, beblatten — kann hier entgegenarbeiten heißen. — Begreifst du nun, warum 30 ich sagte, ob die Freimäurer schon immer tätig wären, daß Jahrhunderte dennoch vergehen könnten, ohne daß sich sagen lasse: das haben sie getan?

Ernst. Und verstehe auch nun den zweiten Zug des Rätsels — Gute Taten, welche gute Taten entbehrlich machen sollen.

35 Falk. Wohl! — Nun geh, und studiere jene Übel, und lerne sie alle kennen, und wäge alle ihre Einflüsse gegeneinander ab, und sei versichert, daß dir dieses Studium Dinge aufschließen wird, die in Tagen der Schwermut die niederschlagendsten, unauflöslichsten Einwürfe wider Vorsehung und Tugend zu sein 40 scheinen. Dieser Aufschluß, diese Erleuchtung wird dich ruhig und glücklich machen; — auch ohne Freimäurer zu heißen.

Ernst. Du legest auf dieses heißen so viel Nachdruck.

Falk. Weil man etwas sein kann, ohne es zu heißen.

Ernst. Gut das! ich versteh' — Aber auf meine Frage wieder zu kommen, die ich nur ein wenig anders einkleiden muß. Da ich sie doch nun kenne, die Übel, gegen welche die Freimäurerei angehet — —

Falk. Du kennest sie? 5

Ernst. Hast du mir sie nicht selbst genannt?

Falk. Ich habe dir einige zur Probe namhaft gemacht. Nur einige von denen, die auch dem kurzsichtigsten Auge einleuchten; nur einige von den unstreitigsten, weit umfassendsten. — Aber wie viele sind nicht noch übrig, die, ob sie schon nicht so einleuchten, nicht so unstreitig sind, nicht so viel umfassen, dennoch nicht weniger gewiß, nicht weniger notwendig sind! 10

Ernst. So laß mich meine Frage denn bloß auf diejenigen Stücke einschränken, die du mir selbst namhaft gemacht hast. — Wie beweisest du mir auch nur von diesen Stücken, daß die Freimäurer wirklich ihr Absehen darauf haben? — Du schweigst? — Du sinnest nach? 15

Falk. Wahrlich nicht dem, was ich auf diese Frage zu antworten hätte! — Aber ich weiß nicht, was ich mir für Ursachen denken soll, warum du mir diese Frage tust? 20

Ernst. Und du willst mir meine Frage beantworten, wenn ich dir die Ursachen derselben sage?

Falk. Das verspreche ich dir.

Ernst. Ich kenne und fürchte deinen Scharfsinn.

Falk. Meinen Scharfsinn? 25

Ernst. Ich fürchte, du verkaufst mir deine Spekulation für Tatsache.

Falk. Sehr verbunden!

Ernst. Beleidiget dich das?

Falk. Vielmehr muß ich dir danken, daß du Scharfsinn nennest, was du ganz anders hättest benennen können. 30

Ernst. Gewiß nicht. Sondern ich weiß, wie leicht der Scharfsinnige sich selbst betrügt; wie leicht er andern Leuten Plane und Absichten leihet und unterlegt, an die sie nie gedacht haben. 35

Falk. Aber woraus schließt man auf der Leute Plane und Absichten? Aus ihren einzeln Handlungen doch wohl?

Ernst. Woraus sonst? — Und hier bin ich wieder bei meiner Frage. — Aus welchen einzeln, unstreitigen Handlungen der Freimäurer ist abzunehmen, daß es auch nur mit ihr Zweck ist, jene von dir benannte Trennung, welche Staat und Staaten unter den Menschen notwendig machen müssen, durch sich und in sich wieder zu vereinigen? 40

Falk. Und zwar ohne Nachteil dieses Staats, und dieser Staaten.

Ernst. Desto besser! — Es brauchen auch vielleicht nicht Handlungen zu sein, woraus jenes abzunehmen. Wenn es nur
5 gewisse Eigentümlichkeiten, Besonderheiten sind, die dahin leiten, oder daraus entspringen. — Von dergleichen müßtest du sogar in deiner Spekulation ausgegangen sein; gesetzt, daß dein System nur Hypothese wäre.

Falk. Dein Mißtrauen äußert sich noch. — Aber ich hoffe,
10 es soll sich verlieren, wenn ich dir ein Grundgesetz der Freimäurer zu Gemüte führe.

Ernst. Und welches?

Falk. Aus welchem sie nie ein Geheimnis gemacht haben. Nach welchem sie immer vor den Augen der ganzen Welt ge-
15 handelt haben.

Ernst. Das ist?

Falk. Das ist, jeden würdigen Mann von gehöriger Anlage, ohne Unterschied des Vaterlandes, ohne Unterschied der Religion, ohne Unterschied seines bürgerlichen Standes, in ihren
20 Orden aufzunehmen.

Ernst. Wahrhaftig!

Falk. Freilich scheinet dieses Grundgesetze dergleichen Männer, die über jene Trennungen hinweg sind, vielmehr bereits vorauszusetzen, als die Absicht zu haben, sie zu bilden. Allein das
25 Nitrum muß ja wohl in der Luft sein, ehe es sich als Salpeter an den Wänden anlegt.

Ernst. O ja!

Falk. Und warum sollten die Freimäurer sich nicht hier einer gewöhnlichen List haben bedienen dürfen? — Daß man
30 einen Teil seiner geheimen Absichten ganz offenbar treibt, um den Argwohn irrezuführen, der immer ganz etwas anders vermutet, als er sieht.

Ernst. Warum nicht?

Falk. Warum sollte der Künstler, der Silber machen kann,
35 nicht mit altem Bruchsilber handeln, damit man so weniger argwohne, daß er es machen kann?

Ernst. Warum nicht?

Falk. Ernst! — Hörst du mich? — Du antwortest im Traume, glaub' ich.

40 **Ernst.** — — —

Falk. Geh, du bist schläfrig. Ich auch.

Ernst. Nein, Freund! Aber ich habe genug; genug auf

diese Nacht. Morgen, mit dem frühsten, kehre ich wieder nach der Stadt.

Falk. Schon? Und warum so bald?

Ernst. Du kennst mich, und fragst? Wie lange dauert deine Brunnenkur noch?

Falk. Ich habe sie vorgestern erst angefangen.

Ernst. So sehe ich dich vor dem Ende derselben noch wieder. — Lebe wohl! gute Nacht!

Falk. Gute Nacht! lebe wohl!

Zur Nachricht.

Der Funke hatte gezündet: Ernst ging, und ward Frei- 10 mäurer. Was er vors erste da fand, ist der Stoff eines vierten und fünften Gesprächs, mit welchen — sich der Weg scheidet.

Ernst und Falk

Gespräche für Freimäurer

Fortsetzung

Vorrede eines Dritten.

Der Verfasser der ersten drei Gespräche hatte diese Fortsetzung, wie man weiß, im Manuskripte, zum Drucke fertig liegen, als derselbe höheren Orts einen bittenden Wink bekam, dieselbe nicht bekanntzumachen.

5 Vorher aber hatte er dies vierte und fünfte Gespräch einigen Freunden mitgeteilt, welche, vermutlich ohne seine Erlaubnis, Abschriften davon genommen hatten. Eine dieser Abschriften war dem itzigen Herausgeber durch einen sonderbaren Zufall in die Hände gefallen. Er bedauerte, daß so viel herrliche
10 Wahrheiten unterdrückt werden sollten, und beschloß, das Manuskript, ohne Winke zu haben, drucken zu lassen.

Wenn die Begierde, Licht über so wichtige Gegenstände allgemeiner verbreitet zu sehen, nicht diese Freiheit hinlänglich entschuldiget; so läßt sich nichts weiter zur Verteidigung der-
15 selben sagen, als daß der Herausgeber kein aufgenommener Maurer ist.

Übrigens wird man doch finden, daß er, aus Vorsicht und Achtung gegen einen gewissen Zweig dieser Gesellschaft, einige Namen, welche ganz ausgeschrieben waren, bei der Heraus-
20 gabe nicht genannt hat.[1])

---

[1]) Sie sind in unserer Ausgabe wieder eingesetzt worden.

Viertes Gespräch.

Falk. Ernst! Willkommen! Endlich wieder einmal! Ich habe meine Brunnenkur längst beschlossen.

Ernst. Und befindest dich wohl darauf? Ich freue mich.

Falk. Was ist das? Man hat nie ein: „ich freue mich“ ärgerlicher ausgesprochen.

Ernst. Ich bin es auch, und es fehlt wenig, daß ich es nicht über dich bin.

Falk. Über mich?

Ernst. Du hast mich zu einem albernen Schritte verleitet — Sieh her! — Gib mir deine Hand! — Was sagst du? — Du zuckst die Achseln? Das hätte mir noch gefehlt.

Falk. Dich verleitet?

Ernst. Es kann sein, ohne daß du es gewollt hast.

Falk. Und soll doch schuld haben.

Ernst. Der Mann Gottes spricht dem Volke von einem Lande, da Milch und Honig innen fließt, und das Volk soll sich nicht darnach sehnen? Und soll über den Mann Gottes nicht murren, wenn er sie, anstatt in dieses gelobte Land, in dürre Wüsten führt?

Falk. Nun, nun! der Schade kann doch so groß nicht sein — Dazu sehe ich ja, daß du schon *bei den Gräbern unserer Vorfahren* gearbeitet hast.

Ernst. Aber sie waren nicht mit *Flammen*, sondern mit Rauch umgeben.

Falk. So warte, bis der Rauch sich verzieht, und die Flamme wird leuchten und wärmen.

Ernst. Der Rauch wird mich ersticken, ehe mir die Flamme leuchtet, und wärmen, sehe ich wohl, werden sich andere an ihr, die den Rauch besser vertragen können.

Falk. Du sprichst doch nicht von Leuten, die sich vom Rauch

gern beißen lassen, wenn es nur der Rauch einer fremden fetten Küche ist?

Ernst. Du kennst sie also doch?

Falk. Ich habe von ihnen gehört.

5 Ernst. Um so mehr, was konnte dich bewegen, mich auf dies Eis zu führen? Mir dazu Sachen vorzuspiegeln, deren Ungrund du nur allzuwohl wußtest?

Falk. Dein Verdruß macht dich sehr ungerecht — Ich sollte mit dir von der Freimäurerei gesprochen haben, ohne es 10 auf mehr als eine Art zu verstehen zu geben, wie unnütz es sei, daß jeder ehrliche Mann ein Freimäurer werde — wie unnütze nur? — ja, wie schädlich. —

Ernst. Das mag wohl sein.

Falk. Ich sollte dir nicht gesagt haben, daß man die 15 höchsten Pflichten der Mäurerei erfüllen könne, ohne ein Freimäurer zu heißen?

Ernst. Vielmehr erinnere ich mich dessen — Aber du weißt ja wohl, wenn meine Phantasie einmal den Fittich ausbreitet, einen Schlag damit tut — kann ich sie halten? — 20 Ich werfe dir nichts vor, als daß du ihr eine solche Lockspeise zeigtest. —

Falk. Die du zu erreichen doch auch sehr bald müde geworden — Und warum sagtest du mir nicht ein Wort von deinem Vorsatze?

25 Ernst. Würdest du mich davon abgeraten haben?

Falk. Ganz gewiß! — Wer wollte einem raschen Knaben, weil er dann und wann noch fällt, den Gängelwagen wieder einschwätzen? Ich mache dir kein Kompliment; du warst schon zu weit, um von da wieder aus- 30 zugehen. Gleichwohl konnte man mit dir keine Ausnahme machen. Den Weg müssen alle betreten.

Ernst. Es sollte mich auch nicht reuen, ihn betreten zu haben, wenn ich mir nur von dem noch übrigen Wege mehr zu versprechen hätte. Aber Vertröstungen, und wieder Ver- 35 tröstungen, und nichts als Vertröstungen!

Falk. Wenn man dich doch schon vertröstet! Und auf was vertröstet man dich denn?

Ernst. Du weißt ja wohl, auf die schottische Mäurerei, auf den schottischen Ritter.

40 Falk. Nun ja, ganz recht — Aber wessen hat sich denn der schottische Ritter zu trösten?

Ernst. Wer das wüßte!

Falk. Und deinesgleichen, die andern Neulinge des Ordens, wissen denn die auch nichts?

Ernst. O die! die wissen so viel! die erwarten so viel! — Der eine will Gold machen, der andere will Geister beschwören, der dritte will die Tempelherren wieder herstellen — Du lächelst — Und lächelst nur? —

Falk. Was kann ich anders?

Ernst. Unwillen bezeugen über solche Querköpfe!

Falk. Wenn mich nicht eins mit ihnen wieder versöhnte.

Ernst. Und was?

Falk. Daß ich in allen diesen Träumereien Streben nach Wirklichkeit erkenne, daß sich aus allen diesen Irrwegen noch abnehmen läßt, wohin der wahre Weg geht.

Ernst. Auch aus der Goldmacherei?

Falk. Auch aus der Goldmacherei. Ob sich wirklich Gold machen läßt, oder nicht machen läßt, gilt mir gleichviel. Aber ich bin sehr versichert, daß vernünftige Menschen nur in Rücksicht auf Freimäurerei es machen zu können wünschen werden. Auch wird der erste der beste, dem der Stein der Weisen zuteil wird, in dem nämlichen Augenblicke Freimäurer — Und es ist doch sonderbar, daß dieses alle Nachrichten bestätigen, mit welchen sich die Welt von wahren oder vermeinten Goldmachern trägt.

Ernst. Und die Geisterbeschwörer?

Falk. Von ihnen gilt ohngefähr das nämliche — Unmöglich können Geister auf die Stimme eines andern Menschen hören als eines Freimäurers.

Ernst. Wie ernsthaft du solche Dinge sagen kannst! —

Falk. Bei allem, was heilig ist! nicht ernsthafter als sie sind.

Ernst. Wenn das wäre! — Aber endlich die neuen Tempelherren, wenn Gott will?

Falk. Vollends die!

Ernst. Siehst du! Von denen weißt du nichts zu sagen. Denn Tempelherren waren doch einmal, Goldmacher aber und Geisterbeschwörer gab es vielleicht nie. Und es läßt sich freilich besser sagen, wie die Freimäurer sich zu solchen Wesen der Einbildung verhalten, als zu wirklichen.

Falk. Allerdings kann ich mich hier nur in einem Dilemma ausdrücken: Entweder, oder —

Ernst. Auch gut! Wenn man nur wenigstens weiß, daß unter zwei Sätzen einer wahr ist: Nun! Entweder diese Templars-would-be —

Falk. Ernst! Ehe du noch eine Spötterei völlig aussagst! Auf mein Gewissen! — Diese — eben diese sind entweder gewiß auf dem rechten Wege, oder so weit davon entfernt, daß ihnen auch nicht einmal die Hoffnung mehr übrig ist, jemals 5 darauf zu gelangen.

Ernst. Ich muß das so mit anhören. Denn dich um eine nähere Erklärung zu bitten —

Falk. Warum nicht? Man hat lange genug aus Heimlichkeiten das Geheimnis gemacht.

10 **Ernst.** Wie verstehst du das?

Falk. Das Geheimnis der Freimäurerei, wie ich dir schon gesagt habe, ist das, was der Freimäurer nicht über seine Lippen bringen kann, wenn es auch möglich wäre, daß er es wollte. Aber Heimlichkeiten sind Dinge, die sich wohl 15 sagen lassen, und die man nur zu gewissen Zeiten, in gewissen Ländern, teils aus Neid verhehlte, teils aus Furcht verbiß, teils aus Klugheit verschwieg.

Ernst. Zum Exempel?

Falk. Zum Exempel! Gleich diese Verwandtschaft unter 20 Tempelherren und Freimäurern. Es kann wohl sein, daß es einmal nötig und gut war, sich davon nichts merken zu lassen — Aber itzt — itzt kann es im Gegenteil höchst verderblich werden, wenn man aus dieser Verwandtschaft noch länger ein Geheimnis macht. Man müßte sie vielmehr laut bekennen und nur 25 den gehörigen Punkt bestimmen, in welchem die Tempelherren die Freimäurer ihrer Zeit waren.

Ernst. Darf ich ihn wissen, diesen Punkt?

Falk. Lies die Geschichte der Tempelherren mit Bedacht! Du mußt ihn erraten. Auch wirst du ihn gewiß erraten, und 30 eben das war die Ursache, warum du kein Freimäurer hättest werden müssen.

Ernst. Daß ich nicht den Augenblick unter meinen Büchern sitze! — Und wenn ich ihn errate, willst du mir gestehen, daß ich ihn erraten habe?

35 **Falk.** Du wirst zugleich finden, daß du dieses Geständnis nicht brauchst — Aber auf mein Dilemma wieder zurückzukommen! Eben dieser Punkt ist es allein, woraus die Entscheidung desselben zu holen ist — Sehen und fühlen alle Freimäurer, welche itzt mit den Tempelherren schwanger gehen, 40 diesen rechten Punkt; Wohl ihnen! Wohl der Welt! Segen zu allem, was sie tun! Segen zu allem, was sie unterlassen! — Erkennen und fühlen sie ihn aber nicht, jenen Punkt; hat sie ein bloßer Gleichlaut verführt; hat sie bloß der freie Maurer

an jenem großen Tempel auf die Tempelherren gebracht; haben sie sich nur in das rote Kreuz auf dem weißen Mantel vergafft; möchten sie nur gern einträgliche Komtureien, fette Pfründen sich und ihren Freunden zuteilen können; — nun so schenke uns der Himmel recht viel Mitleid, damit wir uns des Lachens enthalten können.

Ernst. Sieh! Du kannst doch noch warm und bitter werden.

Falk. Leider! — Ich danke dir für deine Bemerkung, und bin kalt wieder, wie Eis.

Ernst. Und was meinst du wohl, welcher von den beiden Fällen der Fall dieser Herren ist?

Falk. Ich fürchte der letztere — Möcht' ich mich betrügen! — Denn wenn es der erste wäre; wie könnten sie einen so seltsamen Anschlag haben? — die Tempelherren wieder herzustellen! — Jener große Punkt, in welchem die Tempelherren Freimäurer waren, hat nicht mehr statt. Wenigstens ist Europa längst darüber hinaus und bedarf darin weiter keines außerordentlichen Vorschubs — Was wollen sie also? Wollen sie auch ein voller Schwamm werden, den die Großen einmal ausdrücken? — Doch an wen diese Frage? Und wider wen? Hast du mir denn gesagt — Hast du mir sagen können, daß mit diesen Grillen von Goldmachern, Geisterbannern, Tempelherren sich andre, als die Neulinge des Ordens schleppen? andere, als Kinder, als Leute, die Kinder zu mißbrauchen kein Bedenken tragen? — Aber Kinder werden Männer — Laß sie nur! — Genug, wie gesagt, daß ich schon in dem Spielzeuge die Waffen erblicke, welche einmal die Männer mit sicherer Hand führen werden.

Ernst. Im Grunde, mein Freund! sind es auch nicht diese Kindereien, die mich unmutig machen. Ohne zu vermuten, daß etwas Ernsthaftes hinter ihnen sein könnte, sahe ich über sie weg — Tonnen, dachte ich, den jungen Walfischen ausgeworfen! — Aber was mich nagt, ist das: daß ich überall nichts sehe, überall nichts höre als diese Kindereien, daß von dem, dessen Erwartung du in mir erregtest, keiner etwas wissen will. Ich mag diesen Ton angeben, so oft ich will, gegen wen ich will; niemand will einstimmen, immer und aller Orten das tiefste Stillschweigen.

Falk. Du meinst —

Ernst. Jene Gleichheit, die du mir als Grundgesetz des Ordens angegeben; jene Gleichheit, die meine ganze Seele mit so unerwarteter Hoffnung erfüllte: sie endlich in Gesellschaft von Menschen atmen zu können, die über alle bürgerliche Modifikationen hinwegzudenken verstehen, ohne sich an einer zum Nachteil eines Dritten zu versündigen —

Falk. Nun?

Ernst. Sie wäre noch? Wenn sie jemals gewesen! — Laß einen aufgeklärten Juden kommen und sich melden! „Ja," heißt es, „ein Jude? Christ wenigstens muß freilich der Freimäurer sein. Es ist nur gleichviel, was für ein Christ. Ohne Unterschied der Religion, heißt nur, ohne Unterschied der drei im heiligen römischen Reiche öffentlich geduldeten Religionen" — Meinst du auch so?

Falk. Ich nun wohl nicht.

Ernst. Laß einen ehrlichen Schuster, der bei seinem Leiste Muße genug hat, manchen guten Gedanken zu haben (wäre es auch ein Jakob Böhme und Hans Sachse), laß ihn kommen, und sich melden! „Ja," heißt es, „ein Schuster! freilich ein Schuster" — Laß einen treuen, erfahrnen, versuchten Dienstboten kommen, und sich melden — „Ja," heißt es, „dergleichen Leute freilich, die sich die Farbe zu ihrem Rocke nicht selbst wählen — Wir sind unter uns so gute Gesellschaft" —

Falk. Und wie gute Gesellschaft sind sie denn?

Ernst. Ei nun! Daran habe ich allerdings weiter nichts auszusetzen, als daß es nur gute Gesellschaft ist, die man in der Welt so müde wird — Prinzen, Grafen, Herrn von, Offiziere, Räte von allerlei Beschlag, Kaufleute, Künstler — alle die schwärmen freilich ohne Unterschied des Standes in der Loge untereinander durch — Aber in der Tat sind doch alle nur von einem Stande, nämlich von dem, den Langeweile und Bedürfnis sich zu beschäftigen zu einem Stande macht.

Falk. Das war nun wohl zu meiner Zeit so nicht — Aber doch! — Ich weiß nicht, ich kann nur raten — Ich bin zu lange Zeit außer aller Verbindung mit Logen, von welcher Art sie auch sein mögen — In die Loge vor itzt, auf eine Zeit, nicht können zugelassen werden, und von der Freimäurerei ausgeschlossen sein, sind doch noch zwei verschiedene Dinge.

Ernst. Wieso?

Falk. Weil Loge sich zur Freimäurerei verhält, wie Kirche zum Glauben. Aus dem äußeren Wohlstande der Kirche ist für den Glauben der Glieder nichts, gar nichts, zu schließen. Vielmehr gibt es einen gewissen äußerlichen Wohlstand derselben, von dem es ein Wunder wäre, wenn er mit dem wahren Glauben bestehen könnte. Auch haben sich beide noch nie vertragen, sondern eins hat das andere, wie die Geschichte lehrt, immer zugrunde gerichtet. Und so auch, fürchte ich, fürchte ich —

Ernst. Was?

Falk. Kurz! Das Logenwesen, so wie ich höre, daß es itzt

getrieben wird, will mir gar nicht zu Kopfe. Eine Kasse haben; Kapitale machen; diese Kapitale belegen; sie auf den besten Pfenning zu benutzen suchen; sich ankaufen wollen; von Königen und Fürsten sich Privilegien geben lassen; das Ansehn und die Gewalt derselben zu Unterdrückung der Brüder anwenden, die 5 einer andern Observanz sind als der, die man so gern zum Wesen der Sache machen möchte — Wenn das in die Länge gut geht! — Wie gern will ich falsch prophezeiet haben!

Ernst. Je nun! Was kann denn werden? Der Staat fährt itzt nicht mehr so zu. Und zudem sind ja wohl unter 10 den Personen, die seine Gesetze machen, oder handhaben, selbst schon zu viel Freimäurer —

Falk. Gut! Wenn sie also auch von dem Staate nichts zu befürchten haben, was, denkst du, wird eine solche Verfassung für Einfluß auf sie selbst haben? Geraten sie dadurch nicht 15 offenbar wieder dahin, wovon sie sich losreißen wollten? Werden sie nicht aufhören zu sein, was sie sein wollen? — Ich weiß nicht, ob du mich ganz verstehst —

Ernst. Rede nur weiter!

Falk. Zwar! — jawohl — nichts dauert ewig — Vielleicht 20 soll dieses eben der Weg sein, den die Vorsicht ausersehen, dem ganzen itzigen Schema der Freimäurerei ein Ende zu machen —

Ernst. Schema der Freimäurerei? Was nennst du so? Schema? 25

Falk. Nun! Schema, Hülle, Einkleidung.

Ernst. Ich weiß noch nicht —

Falk. Du wirst doch nicht glauben, daß die Freimäurerei immer Freimäurerei gespielt?

Ernst. Was ist nun das? Die Freimäurerei nicht immer 30 Freimäurerei gespielt?

Falk. Mit andern Worten! Meinst du denn, daß das, was die Freimäurerei ist, immer Freimäurerei geheißen? — Aber sieh! Schon Mittag vorbei! Da kommen ja bereits meine Gäste! Du bleibst doch? 35

Ernst. Ich wollte nicht, aber ich muß ja nun wohl. Denn mich erwartet eine doppelte Sättigung.

Falk. Nur bei Tische, bitte ich, kein Wort.

Fünftes Gespräch.

Ernst. Endlich sind sie fort! — O die Schwätzer! — Und merktest du denn nicht, oder wolltest du nicht merken, 40

daß der eine mit der Warze an dem Kinn — heiße er wie er will! — ein Freimäurer ist? Er klopfte so oft an.

Falk. Ich hörte ihn wohl. Ich merkte sogar in seinen Reden, was dir wohl nicht so aufgefallen — Er ist von denen, die in Europa für die Amerikaner fechten —

Ernst. Das wäre nicht das Schlimmste an ihm.

Falk. Und hat die Grille, daß der Kongreß eine Loge ist; daß da endlich die Freimäurer ihr Reich mit gewaffneter Hand gründen.

Ernst. Gibt es auch solche Träumer?

Falk. Es muß doch wohl.

Ernst. Und woraus nimmst du diesen Wurm ihm ab?

Falk. Aus einem Zuge, der dir auch schon einmal kenntlicher werden wird.

Ernst. Bei Gott! wenn ich wüßte, daß ich mich in den Freimäurern gar so betrogen hätte! —

Falk. Sei ohne Sorge, der Freimäurer erwartet ruhig den Aufgang der Sonne, und läßt die Lichter brennen, so lange sie wollen und können — Die Lichter auslöschen und, wenn sie ausgelöscht sind, erst wahrnehmen, daß man die Stümpfe doch wieder anzünden, oder wohl gar andre Lichter wieder aufstecken muß; das ist des Freimäurers Sache nicht.

Ernst. Das denke ich auch — Was Blut kostet, ist gewiß kein Blut wert.

Falk. Vortrefflich! — nun frage, was du willst! Ich muß dir antworten.

Ernst. So wird meines Fragens kein Ende sein.

Falk. Nur kannst du den Anfang nicht finden.

Ernst. Verstand ich dich, oder verstand ich dich nicht, als wir unterbrochen wurden? Widersprachst du dir, oder widersprachst du dir nicht? — Denn allerdings, als du mir einmal sagtest: Die Freimäurerei sei immer gewesen, verstand ich es also, daß nicht allein ihr Wesen, sondern auch ihre gegenwärtige Verfassung sich von undenklichen Zeiten herschreibe.

Falk. Wenn es mit beiden einerlei Bewandtnis hätte! — Ihrem Wesen nach ist die Freimäurerei ebenso alt, als die bürgerliche Gesellschaft. Beide konnten nicht anders als miteinander entstehen — Wenn nicht gar die bürgerliche Gesellschaft nur ein Sprößling der Freimäurerei ist. Denn die Flamme im Brennpunkte ist auch Ausfluß der Sonne.

Ernst. Auch mir schimmert das so vor —

Falk. Es sei aber Mutter und Tochter, oder Schwester und Schwester; ihr beiderseitiges Schicksal hat immer wechselseitig

ineinander gewirkt. Wie sich die bürgerliche Gesellschaft befand, befand sich aller Orten auch die Freimäurerei, und so umgekehrt. Es war immer das sicherste Kennzeichen einer gesunden, nervösen Staatsverfassung, wenn sie die Freimäurerei neben sich blühen ließ; so wie es noch itzt das ohnfehlbare Merkmal eines schwachen, 5 furchtsamen Staats ist, wenn er das nicht öffentlich dulden will, was er in geheim doch dulden muß, er mag wollen oder nicht.

Ernst. Zu verstehen: die Freimäurerei!

Falk. Sicherlich! — Denn die beruht im Grunde nicht auf 10 äußerlichen Verbindungen, die so leicht in bürgerliche Anordnungen ausarten; sondern auf dem gemeinschaftlichen Gefühl sympathisierender Geister.

Ernst. Und wer unterfängt sich, dem zu gebieten?

Falk. Indes hat freilich die Freimäurerei immer und aller 15 Orten sich nach der bürgerlichen Gesellschaft schmiegen und biegen müssen, denn diese war stets die stärkere. So mancherlei die bürgerliche Gesellschaft gewesen, so mancherlei Formen hat auch die Freimäurerei anzunehmen sich nicht entbrechen können, und hatte jede neue Form, wie natürlich, ihren neuen Namen. 20 Wie kannst du glauben, daß der Name Freimäurerei älter sein werde als diejenige herrschende Denkungsart der Staaten, nach der sie genau abgewogen worden?

Ernst. Und welches ist diese herrschende Denkungsart?

Falk. Das bleibt deiner eigenen Nachforschung überlassen 25 — Genug, wenn ich dir sage, daß der Name Freimäurer, ein Glied unserer geheimen Verbrüderung anzuzeigen, vor dem Anfange dieses laufenden Jahrhunderts nie gehört worden. Er kömmt zuverlässig vor dieser Zeit in keinem gedruckten Buche vor, und den will ich sehen, der mir ihn auch nur in einer ge- 30 schriebenen älteren Urkunde zeigen will.

Ernst. Das heißt: den deutschen Namen.

Falk. Nein, nein! auch das ursprüngliche Free-Mason, sowie alle darnach gemodelte Übersetzungen, in welcher Sprache es auch sein mag. 35

Ernst. Nicht doch! — Besinne dich — In keinem gedruckten Buche vor dem Anfange des laufenden Jahrhunderts? In keinem?

Falk. In keinem.

Ernst. Gleichwohl habe ich selbst — 40

Falk. So? — Ist auch dir von dem Staube etwas in die Augen geflogen, den man um sich zu werfen noch nicht aufhört?

Ernst. Aber doch die Stelle in –

Falk. In der „Londinopolis"? Nicht wahr? — Staub!

Ernst. Und die Parlamentsakte unter Heinrich dem Sechsten?

5 Falk. Staub!

Ernst. Und die großen Privilegia, die Karl der Elfte, König von Schweden, der Loge von Gotenburg erteilte?

Falk. Staub!

Ernst. Und Locke?

10 Falk. Was für ein Locke?

Ernst. Der Philosoph — Sein Schreiben an den Grafen von Pembroke; seine Anmerkungen über ein Verhör, von Heinrich des Sechsten eigener Hand geschrieben?

Falk. Das muß ja wohl ein ganz neuer Fund sein; den 15 kenne ich nicht — Aber wieder Heinrich der Sechste? — Staub! und nichts als Staub!

Ernst. Nimmermehr!

Falk. Weißt du einen gelinderen Namen für Wortverdrehungen, für untergeschobene Urkunden?

20 Ernst. Und das hätten sie so lange vor den Augen der Welt ungerügt treiben dürfen?

Falk. Warum nicht? Der Klugen sind viel zu wenig, als daß sie allen Geckereien, gleich bei ihrem Entstehen, widersprechen könnten. Genug, daß bei ihnen keine Verjährung statt-25 findet — Freilich wäre es besser, wenn man vor dem Publico ganz und gar keine Geckereien unternähme. Denn gerade die verächtlichste kann eben dadurch, daß sie die verächtlichste ist, daß sich niemand die Mühe nimmt, sich ihr entgegenzustellen, mit dem Laufe der Zeit das Ansehn einer sehr ernsthaften, 30 heiligen Sache gewinnen. Da heißt es dann über tausend Jahren: „Würde man das so in die Welt haben schreiben dürfen, wenn es nicht wahr gewesen wäre? Man hat diesen glaubwürdigen Männern damals nicht widersprochen, und ihr wollt ihnen itzt widersprechen?"

35 Ernst. O Geschichte! O Geschichte! Was bist du?

Falk. Andersons kahle Rhapsodie, in welcher die Historie der Baukunst für die Historie des Ordens untergeschoben wird, möchte noch hingehen! Für einmal, und für damals mochte das gut sein — Dazu war die Gaukelei so handgreiflich. — Aber 40 daß man noch itzt auf diesem morastigen Grunde fortbauet, daß man noch immer gedruckt behaupten will, was man mündlich gegen einen ernsthaften Mann vorzugeben sich schämt, daß man zu Fortsetzung eines Scherzes, den man längst hätte sollen

fallen lassen, sich eine forgery erlaubt, auf welche, wenn sie ein nichtswürdiges bürgerliches Interesse betrifft, die pillory steht —

Ernst. Wenn es denn nun aber wahr wäre, daß hier mehr als Wortspiel vorwaltete? Wenn es nun wahr wäre, daß das Geheimnis des Ordens sich von alters her unter dem homonymen Handwerke vornehmlich erhalten hätte? —

Falk. Wenn es wahr wäre?

Ernst. Und muß es nicht wahr sein? — Denn wie käme der Orden sonst dazu, die Symbole eben dieses Handwerks zu entlehnen? Eben dieses? Und warum keines andern?

Falk. Die Frage ist allerdings verfänglich.

Ernst. Ein solcher Umstand muß doch eine Ursache haben?

Falk. Und hat sie.

Ernst. Und hat sie? Und hat eine andere Ursache als jene vermeinte?

Falk. Eine ganz andre.

Ernst. Soll ich raten, oder darf ich fragen?

Falk. Wenn du mir schon eher eine andere Frage getan hättest, die ich längst erwarten mußte, so würde dir das Raten nun nicht schwer fallen.

Ernst. Eine andere Frage, die du längst hättest erwarten müssen? —

Falk. Denn, wenn ich dir sagte, daß das, was Freimäurerei ist, nicht immer Freimäurerei geheißen, was war natürlicher und näher —

Ernst. Als zu fragen, wie es sonst geheißen? — jawohl! — So frage ich es denn nun.

Falk. Wie die Freimäurerei geheißen, ehe sie Freimäurerei hieß, fragst du? — Masonei —

Ernst. Nun ja freilich! Masonry auf englisch —

Falk. Auf englisch nicht Masonry, sondern Masony. — Nicht von Mason, der Maurer, sondern von Mase, der Tisch, die Tafel.

Ernst. Mase, der Tisch? In welcher Sprache?

Falk. In der Sprache der Angelsachsen, doch nicht in dieser allein, sondern auch in der Sprache der Goten und Franken, folglich ein ursprünglich deutsches Wort, von welchem noch itzt so mancherlei Abstammungen üblich sind, oder doch ohnlängst üblich waren, als: Maskopie, Masleidig, Masgenosse. Selbst Masonei war zu Luthers Zeiten noch häufig im Gebrauche; nur daß es seine gute Bedeutung ein wenig verschlimmert hatte.

Ernst. Ich weiß weder von seiner guten noch von seiner verschlimmerten Bedeutung.

Falk. Aber die Sitte unserer Vorfahren weißt du doch, auch die wichtigsten Dinge am Tische zu überlegen? — Mase
5 also der Tisch, und Masonei eine geschlossene, vertraute Tischgesellschaft. Und wie aus einer geschlossenen, vertrauten Tischgesellschaft ein Saufgelag worden, in welchem Verstande Agricola das Wort Masonei braucht, kannst du leicht abnehmen.

Ernst. Wäre es dem Namen Loge vor einiger Zeit bald
10 besser gegangen?

Falk. Vorher aber, ehe die Masoneien zum Teil so ausarteten, und in der guten Meinung des Publikums so herabkamen, standen sie in desto größerem Ansehn. Es war kein Hof in Deutschland, weder klein noch groß, der nicht seine
15 Masonei hatte. Die alten Lieder- und Geschichtsbücher sind davon Zeugen. Eigene Gebäude, die mit den Schlössern und Palästen der regierenden Herrn verbunden oder benachbart waren, hatten von ihnen ihre Benennung, von der man neuerer Zeit so manche ungegründete Auslegung hat — Und was brauche ich dir
20 zu ihrem Ruhme mehr zu sagen, als daß die Gesellschaft der runden Tafel die erste und älteste Masonei war, von der sie insgesamt abstammen?

Ernst. Der runden Tafel? das steigt in ein sehr fabelhaftes Altertum hinauf —

25 Falk. Die Geschichte des Königs Artur sei so fabelhaft als sie will, die runde Tafel ist so fabelhaft nicht.

Ernst. Artur soll doch der Stifter derselben gewesen sein.

Falk. Mitnichten! Auch nicht einmal der Fabel nach — Artur, oder sein Vater, hatten sie von den Angelsachsen ange-
30 nommen, wie schon der Name Masonei vermuten läßt. Und was versteht sich mehr von selbst, als daß die Angelsachsen keine Sitte nach England herüberbrachten, die sie in ihrem Vaterlande nicht zurückließen? Auch sieht man es an mehreren deutschen Völkern damaliger Zeit, daß der Hang, in und neben der großen
35 bürgerlichen Gesellschaft, kleinere vertraute Gesellschaften zu machen, ihnen eigen war.

Ernst. Hiermit meinest du? —

Falk. Alles was ich dir itzt nur flüchtig und vielleicht nicht mit der gehörigen Präzision sage, mache ich mich anheischig, das
40 nächste Mal, daß ich mich mit dir in der Stadt unter meinen Büchern befinde, schwarz auf weiß zu belegen — Höre mich itzt

nur, wie man das erste Gerücht irgend einer großen Begebenheit hört. Es reizt die Neugierde mehr, als daß es sie befriedigt.

Ernst. Wo bliebst du?

Falk. Die Masonei also war eine deutsche Sitte, welche die Sachsen nach England verpflanzten. Die Gelehrten sind uneinig, wer die Mase-Thanes unter ihnen waren. Es waren allem Ansehen nach die Edlen der Masonei, welche so tiefe Wurzeln in diesem neuen Boden schlug, daß sie unter allen nachfolgenden Staatsveränderungen beklieb und sich von Zeit zu Zeit in der herrlichsten Blüte zeigte. Besonders waren die Masoneien der *** im zwölften Jahrhundert und im dreizehnten in sehr großem Rufe. Und so eine *** Masonei war es, die sich, bis zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, trotz der Aufhebung des Ordens, mitten in London erhalten hatte — Und hier fängt die Zeit an, wo die Fingerzeige der niedergeschriebenen Historie freilich ermangeln; aber eine sorgfältig aufbewahrte Tradition, die so viel innere Merkmale der Wahrheit hat, ist bereit diesen Mangel zu ersetzen.

Ernst. Und was hindert, diese Tradition endlich einmal durch schriftliche Verzeichnung zur Geschichte zu erheben?

Falk. Hindert? Nichts hindert! Alles rät vielmehr dazu an — Wenigstens fühle ich, ich fühle mich berechtigt, ja verpflichtet, dir und allen, welche sich mit dir in dem nämlichen Falle befinden, länger kein Geheimnis daraus zu machen.

Ernst. Nun denn! — Ich bin in der äußersten Erwartung.

Falk. Jene *** Masonei also, die noch zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in London bestand, aber in aller Stille bestand, hatte ihr Versammlungshaus ohnfern der Sankt Pauls-Kirche, die damals neu erbauet ward. Der Baumeister dieser zweiten Kirche der ganzen Welt war —

Ernst. Christoph Wren —

Falk. Und du hast den Schöpfer der ganzen heutigen Freimäurerei genannt —

Ernst. Ihn?

Falk. Kurz! Wren, der Baumeister der St. Pauls-Kirche, in deren Nähe sich eine uralte Masonei, von undenklichen Jahren her, versammlete, war ein Mitglied dieser Masonei, welche er die dreißig Jahre über, die der Bau dauerte, um so öfterer besuchte.

Ernst. Ich fange an, ein Mißverständnis zu wittern.

Falk. Nichts anders! Die wahre Bedeutung des Worts Masonei war bei dem englischen Volke vergessen, verloren — Eine Masony, die in der Nähe eines so wichtigen Baues lag, in der sich der Meister dieses Baues so fleißig finden ließ, was kann
5 die anders sein, als eine Masonry, als eine Gesellschaft von Bauverständigen, mit welchen Wren die vorfallenden Schwierigkeiten überlegt? —

Ernst. Natürlich genug!

Falk. Die Fortsetzung eines solchen Baues einer solchen
10 Kirche interessierte ganz London. Um Nachrichten davon aus der ersten Hand zu haben, bewarb sich jeder, der einige Kenntnisse von Baukunst zu haben vermeinte, um Zutritt zu der vermeinten Masonry — und bewarb sich vergebens. Endlich — du kennst Christoph Wren, nicht bloß dem Namen nach, du weißt,
15 welch ein erfindsamer, tätiger Kopf er war. Er hatte ehedem den Plan zu einer Sozietät der Wissenschaften entwerfen helfen, welche spekulativische Wahrheiten gemeinnütziger und dem bürgerlichen Leben ersprießlicher machen sollte. Auf einmal fiel ihm das Gegenbild einer Gesellschaft bei, welche
20 sich von der Praxis des bürgerlichen Lebens zur Spekulation erhöbe. „Dort", dachte er, „würde untersucht, was unter dem Wahren brauchbar; und hier, was unter dem Brauchbaren wahr wäre. Wie, wenn ich einige Grundsätze der Masonei exoterisch machte? Wie, wenn ich das, was sich nicht exoterisch
25 machen läßt, unter die Hieroglyphen und Symbole desjenigen Handwerks versteckte, was man itzt unter dem Worte Masony so hartnäckig zu finden glaubt? Wie, wenn ich die Masony zu einer Free-Masonry erweiterte, an welcher mehrere teilnehmen könnten?" — So dachte Wren, und die Freimäurerei ward —
30 Ernst! Wie ist dir?

Ernst. Wie einem Geblendeten.

Falk. Geht dir nun einiges Licht auf?

Ernst. Einiges? Zuviel auf einmal.

Falk. Begreifst du nun —

35 Ernst. Ich bitte dich Freund, nichts mehr! — Aber hast du nicht bald Verrichtungen in der Stadt?

Falk. Wünschest du mich da?

Ernst. Wünsche? — nachdem du mir versprochen —

Falk. So hab' ich der Verrichtungen daselbst genug — Noch
40 einmal! ich werde mich über manches aus dem Gedächtnisse zu

schwankend, zu unbefriedigend ausgedruckt haben — Unter meinen Büchern sollst du sehen und greifen — Die Sonne geht unter, du mußt in die Stadt. Lebe wohl! —

Ernst. Eine andre ging mir auf. Lebe wohl!

Nachricht.

Ein sechstes Gespräch, welches unter diesen Freunden vorfiel, ist nicht so nachzubilden. Aber das Wesentliche davon ist zu kritischen Anmerkungen über das fünfte Gespräch bestimmt, die man zurzeit noch zurückhält.

Die Erziehung des Menschengeschlechts

Haec omnia inde esse in quibusdam vera,
unde in quibusdam falsa sunt.
Augustinus.

Vorbericht des Herausgebers.

Ich habe die erste Hälfte dieses Aufsatzes in meinen Beiträgen bekanntgemacht. Itzt bin ich imstande, das übrige nachfolgen zu lassen.

Der Verfasser hat sich darin auf einen Hügel gestellt, von
5 welchem er etwas mehr, als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages zu übersehen glaubt.

Aber er ruft keinen eilfertigen Wanderer, der nur das Nachtlager bald zu erreichen wünscht, von seinem Pfade. Er verlangt nicht, daß die Aussicht, die ihn entzücket, auch jedes andere
10 Auge entzücken müsse.

Und so, dächte ich, könnte man ihn ja wohl stehen und staunen lassen, wo er steht und staunt!

Wenn er aus der unermeßlichen Ferne, die ein sanftes Abendrot seinem Blicke weder ganz verhüllt noch ganz entdeckt,
15 nun gar einen Fingerzeig mitbrächte, um den ich oft verlegen gewesen!

Ich meine diesen. — Warum wollen wir in allen positiven Religionen nicht lieber weiter nichts, als den Gang erblicken, nach welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und
20 allein entwickeln können, und noch ferner entwickeln soll; als über eine derselben entweder lächeln, oder zürnen? Diesen unsern Hohn, diesen unsern Unwillen, verdiente in der besten Welt nichts: und nur die Religionen sollten ihn verdienen? Gott hätte seine Hand bei allem im Spiele: nur bei unsern
25 Irrtümern nicht?

Die Erziehung des Menschengeschlechts.

§ 1.

Was die Erziehung bei dem einzeln Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte.

§ 2.

Erziehung ist Offenbarung, die dem einzeln Menschen geschieht: und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist, und noch geschieht.

§ 3.

Ob die Erziehung aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten, in der Pädagogik Nutzen haben kann, will ich hier nicht untersuchen. Aber in der Theologie kann es gewiß sehr großen Nutzen haben, und viele Schwierigkeiten heben, wenn man sich die Offenbarung als eine Erziehung des Menschengeschlechts vorstellet.

§ 4.

Erziehung gibt dem Menschen nichts, was er nicht auch aus sich selbst haben könnte: sie gibt ihm das, was er aus sich selber haben könnte, nur geschwinder und leichter. Also gibt auch die Offenbarung dem Menschengeschlechte nichts, worauf die menschliche Vernunft, sich selbst überlassen, nicht auch kommen würde: sondern sie gab und gibt ihm die wichtigsten dieser Dinge nur früher.

§ 5.

Und so wie es der Erziehung nicht gleichgültig ist, in welcher Ordnung sie die Kräfte des Menschen entwickelt; wie sie dem Menschen nicht alles auf einmal beibringen kann: ebenso hat auch Gott bei seiner Offenbarung eine gewisse Ordnung, ein gewisses Maß halten müssen.

§ 6.

Wenn auch der erste Mensch mit einem Begriffe von einem Einigen Gotte sofort ausgestattet wurde: so konnte doch dieser mitgeteilte, und nicht erworbene Begriff unmöglich lange in seiner Lauterkeit bestehen. Sobald ihn die sich selbst überlassene mensch-
5 liche Vernunft zu bearbeiten anfing, zerlegte sie den Einzigen Unermeßlichen in mehrere Ermeßlichere, und gab jedem dieser Teile ein Merkzeichen.

§ 7.

So entstand natürlicher Weise Vielgötterei und Abgötterei. Und wer weiß, wie viele Millionen Jahre sich die menschliche Ver-
10 nunft noch in diesen Irrwegen würde herumgetrieben haben; ohngeachtet überall und zu allen Zeiten einzelne Menschen erkannten, daß es Irrwege waren: wenn es Gott nicht gefallen hätte, ihr durch einen neuen Stoß eine bessere Richtung zu geben.

§ 8.

Da er aber einem jeden einzeln Menschen sich nicht mehr
15 offenbaren konnte, noch wollte: so wählte er sich ein einzelnes Volk zu seiner besondern Erziehung; und eben das ungeschliffenste, das verwildertste, um mit ihm ganz von vorne anfangen zu können.

§ 9.

Dies war das israelitische Volk, von welchem man gar
20 nicht einmal weiß, was es für einen Gottesdienst in Ägypten hatte. Denn an dem Gottesdienste der Ägyptier durften so verachtete Sklaven nicht teilnehmen: und der Gott seiner Väter war ihm gänzlich unbekannt geworden.

§ 10.

Vielleicht, daß ihm die Ägyptier allen Gott, alle Götter
25 ausdrücklich untersagt hatten; es in den Glauben gestürzt hatten, es habe gar keinen Gott, gar keine Götter; Gott, Götter haben, sei nur ein Vorrecht der bessern Ägyptier: und das, um es mit so viel größerm Anscheine von Billigkeit tyrannisieren zu dürfen. — Machen Christen es mit ihren Sklaven noch itzt viel
30 anders? —

§ 11.

Diesem rohen Volke also ließ sich Gott anfangs bloß als den Gott seiner Väter ankündigen, um es nur erst mit der Idee eines auch ihm zustehenden Gottes bekannt und vertraut zu machen.

§ 12.

Durch die Wunder, mit welchen er es aus Ägypten führte, und in Kanaan einsetzte, bezeugte er sich ihm gleich darauf als einen Gott, der mächtiger sei, als irgendein andrer Gott.

§ 13.

Und indem er fortfuhr, sich ihm als den Mächtigsten von allen zu bezeugen, — welches doch nur einer sein kann, — gewöhnte er es allmählich zu dem Begriffe des Einigen. 5

§ 14.

Aber wie weit war dieser Begriff des Einigen noch unter dem wahren transzendentalen Begriffe des Einigen, welchen die Vernunft so spät erst aus dem Begriffe des Unendlichen mit Sicherheit schließen lernen! 10

§ 15.

Zu dem wahren Begriffe des Einigen — wenn sich ihm auch schon die Besserern des Volks mehr oder weniger näherten — konnte sich doch das Volk lange nicht erheben: und dieses war die einzige wahre Ursache, warum es so oft seinen Einigen Gott verließ, und den Einigen, d. i. Mächtigsten, in irgendeinem 15 andern Gotte eines andern Volks zu finden glaubte.

§ 16.

Ein Volk aber, das so roh, so ungeschickt zu abgezognen Gedanken war, noch so völlig in seiner Kindheit war, was war es für einer moralischen Erziehung fähig? Keiner andern, als die dem Alter der Kindheit entspricht. Der Erziehung durch 20 unmittelbare sinnliche Strafen und Belohnungen.

§ 17.

Auch hier also treffen Erziehung und Offenbarung zusammen. Noch konnte Gott seinem Volke keine andere Religion, kein anders Gesetz geben, als eines, durch dessen Beobachtung oder Nichtbeobachtung es hier auf Erden glücklich oder unglücklich zu 25 werden hoffte oder fürchtete. Denn weiter als auf dieses Leben gingen noch seine Blicke nicht. Es wußte von keiner Unsterblichkeit der Seele; es sehnte sich nach keinem künftigen Leben. Ihm aber nun schon diese Dinge zu offenbaren, welchen seine Vernunft noch so wenig gewachsen war: was würde es bei Gott anders 30 gewesen sein, als der Fehler des eiteln Pädagogen, der sein Kind lieber übereilen und mit ihm prahlen, als gründlich unterrichten will.

§ 18.

Allein wozu, wird man fragen, diese Erziehung eines so rohen Volkes, eines Volkes, mit welchem Gott so ganz von vorne anfangen mußte? Ich antworte: um in der Folge der Zeit einzelne Glieder desselben so viel sichrer zu Erziehern aller übrigen Völker brauchen zu können. Er erzog in ihm die künftigen Erzieher des Menschengeschlechts. Das wurden Juden, das konnten nur Juden werden, nur Männer aus einem so erzogenen Volke.

§ 19.

Denn weiter. Als das Kind unter Schlägen und Liebkosungen aufgewachsen und nun zu Jahren des Verstandes gekommen war, stieß es der Vater auf einmal in die Fremde; und hier erkannte es auf einmal das Gute, das es in seines Vaters Hause gehabt und nicht erkannt hatte.

§ 20.

Während daß Gott sein erwähltes Volk durch alle Staffeln einer kindischen Erziehung führte: waren die andern Völker des Erdbodens bei dem Lichte der Vernunft ihren Weg fortgegangen. Die meisten derselben waren weit hinter dem erwählten Volke zurückgeblieben: nur einige waren ihm zuvorgekommen. Und auch das geschieht bei Kindern, die man für sich aufwachsen läßt; viele bleiben ganz roh; einige bilden sich zum Erstaunen selbst.

§ 21.

Wie aber diese glücklichern Einige nichts gegen den Nutzen und die Notwendigkeit der Erziehung beweisen: so beweisen die wenigen heidnischen Völker, die selbst in der Erkenntnis Gottes vor dem erwählten Volke noch bis itzt einen Vorsprung zu haben schienen, nichts gegen die Offenbarung. Das Kind der Erziehung fängt mit langsamen aber sichern Schritten an; es holt manches glücklicher organisierte Kind der Natur spät ein; aber es holt es doch ein, und ist alsdann nie wieder von ihm einzuholen.

§ 22.

Auf gleiche Weise. Daß, — die Lehre von der Einheit Gottes beiseite gesetzt, welche in den Büchern des Alten Testaments sich findet, und sich nicht findet — daß, sage ich, wenigstens die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, und die damit verbundene Lehre von Strafe und Belohnung in einem künftigen Leben, darin völlig fremd sind: beweiset ebensowenig wider den göttlichen Ursprung dieser Bücher. Es kann demohngeachtet mit

allen darin enthaltenen Wundern und Prophezeiungen seine gute Richtigkeit haben. Denn laßt uns setzen, jene Lehren würden nicht allein darin vermißt, jene Lehren wären auch sogar nicht einmal wahr; laßt uns setzen, es wäre wirklich für die Menschen in diesem Leben alles aus: wäre darum das Dasein Gottes minder erwiesen? stünde es darum Gotte minder frei, würde es darum Gotte minder ziemen, sich der zeitlichen Schicksale irgendeines Volks aus diesem vergänglichen Geschlechte unmittelbar anzunehmen? Die Wunder, die er für die Juden tat, die Prophezeiungen, die er durch sie aufzeichnen ließ, waren ja nicht bloß für die wenigen sterblichen Juden, zu deren Zeiten sie geschahen und aufgezeichnet wurden: er hatte seine Absichten damit auf das ganze jüdische Volk, auf das ganze Menschengeschlecht, die hier auf Erden vielleicht ewig dauern sollen, wenn schon jeder einzelne Jude, jeder einzelne Mensch auf immer dahinstirbt.

§ 23.

Noch einmal. Der Mangel jener Lehren in den Schriften des Alten Testaments beweiset wider ihre Göttlichkeit nichts. Moses war doch von Gott gesandt, obschon die Sanktion seines Gesetzes sich nur auf dieses Leben erstreckte. Denn warum weiter? Er war ja nur an das israelitische Volk, an das damalige israelitische Volk gesandt: und sein Auftrag war den Kenntnissen, den Fähigkeiten, den Neigungen dieses damaligen israelitischen Volks, sowie der Bestimmung des künftigen, vollkommen angemessen. Das ist genug.

§ 24.

So weit hätte Warburton auch nur gehen müssen, und nicht weiter. Aber der gelehrte Mann überspannte den Bogen. Nicht zufrieden, daß der Mangel jener Lehren der göttlichen Sendung Mosis nichts schade: er sollte ihm die göttliche Sendung Mosis sogar beweisen. Und wenn er diesen Beweis noch aus der Schicklichkeit eines solchen Gesetzes für ein solches Volk zu führen gesucht hätte! Aber er nahm seine Zuflucht zu einem von Mose bis auf Christum ununterbrochen fortdaurenden Wunder, nach welchem Gott einen jeden einzeln Juden gerade so glücklich oder unglücklich gemacht habe, als es dessen Gehorsam oder Ungehorsam gegen das Gesetz verdiente. Dieses Wunder habe den Mangel jener Lehren, ohne welche kein Staat bestehen könne, ersetzt; und eine solche Ersetzung eben beweise, was jener Mangel, auf den ersten Anblick, zu verneinen scheine.

§ 25.

Wie gut war es, daß Warburton dieses anhaltende Wunder, in welches er das Wesentliche der israelitischen Theokratie setzte, durch nichts erhärten, durch nichts wahrscheinlich machen konnte. Denn hätte er das gekonnt; wahrlich — alsdenn erst hätte er die Schwierigkeit unauflöslich gemacht. — Mir wenigstens. — Denn was die Göttlichkeit der Sendung Mosis wiederherstellen sollte, würde an der Sache selbst zweifelhaft gemacht haben, die Gott zwar damals nicht mitteilen, aber doch gewiß auch nicht erschweren wollte.

§ 26.

Ich erkläre mich an dem Gegenbilde der Offenbarung. Ein Elementarbuch für Kinder darf gar wohl dieses oder jenes wichtige Stück der Wissenschaft oder Kunst, die es vorträgt, mit Stillschweigen übergehen, von dem der Pädagog urteilte, daß es den Fähigkeiten der Kinder, für die er schrieb, noch nicht angemessen sei. Aber es darf schlechterdings nichts enthalten, was den Kindern den Weg zu den zurückbehaltnen wichtigen Stücken versperre oder verlege. Vielmehr müssen ihnen alle Zugänge zu denselben sorgfältig offen gelassen werden: und sie nur von einem einzigen dieser Zugänge ableiten, oder verursachen, daß sie denselben später betreten, würde allein die Unvollständigkeit des Elementarbuchs zu einem wesentlichen Fehler desselben machen.

§ 27.

Also auch konnten in den Schriften des Alten Testaments, in diesen Elementarbüchern für das rohe und im Denken ungeübte israelitische Volk, die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele und künftigen Vergeltung gar wohl mangeln: aber enthalten durften sie schlechterdings nichts, was das Volk, für das sie geschrieben waren, auf dem Wege zu dieser großen Wahrheit auch nur verspätet hätte. Und was hätte es, wenig zu sagen, mehr dahin verspätet, als wenn jene wunderbare Vergeltung in diesem Leben darin wäre versprochen, und von dem wäre versprochen worden, der nichts verspricht, was er nicht hält?

§ 28.

Denn wenn schon aus der ungleichen Austeilung der Güter dieses Lebens, bei der auf Tugend und Laster so wenig Rücksicht genommen zu sein scheinet, eben nicht der strengste Beweis für die Unsterblichkeit der Seele und für ein anders Leben, in welchem jener Knoten sich auflöse, zu führen: so ist doch wohl gewiß, daß

der menschliche Verstand ohne jenem Knoten noch lange nicht — und vielleicht auch nie — auf bessere und strengere Beweise gekommen wäre. Denn was sollte ihn antreiben können, diese bessern Beweise zu suchen? Die bloße Neugierde?

§ 29.

Der und jener Israelite mochte freilich wohl die göttlichen 5 Versprechungen und Androhungen, die sich auf den gesamten Staat bezogen, auf jedes einzelne Glied desselben erstrecken, und in dem festen Glauben stehen, daß wer fromm sei auch glücklich sein müsse, und wer unglücklich sei, oder werde, die Strafe seiner Missetat trage, welche sich sofort wieder in Segen verkehre, 10 sobald er von seiner Missetat ablasse. — Ein solcher scheinet den Hiob geschrieben zu haben; denn der Plan desselben ist ganz in diesem Geiste. —

§ 30.

Aber unmöglich durfte die tägliche Erfahrung diesen Glauben bestärken: oder es war auf immer bei dem Volke, das diese Erfah- 15 rung hatte, auf immer um die Erkennung und Aufnahme der ihm noch ungeläufigen Wahrheit geschehen. Denn wenn der Fromme schlechterdings glücklich war, und es zu seinem Glücke doch wohl auch mit gehörte, daß seine Zufriedenheit keine schrecklichen Gedanken des Todes unterbrachen, daß er alt und lebens- 20 satt starb: wie konnte er sich nach einem andern Leben sehnen? wie konnte er über etwas nachdenken, wornach er sich nicht sehnte? Wenn aber der Fromme darüber nicht nachdachte: wer sollte es denn? Der Bösewicht? der die Strafe seiner Missetat fühlte und, wenn er dieses Leben verwünschte, so gern auf jedes andere Leben 25 Verzicht tat?

§ 31.

Weit weniger verschlug es, daß der und jener Israelite die Unsterblichkeit der Seele und künftige Vergeltung, weil sich das Gesetz nicht darauf bezog, geradezu und ausdrücklich leugnete. Das Leugnen eines Einzeln, — wäre es auch ein Salomo ge- 30 wesen, — hielt den Fortgang des gemeinen Verstandes nicht auf, und war an und für sich selbst schon ein Beweis, daß das Volk nun einen großen Schritt der Wahrheit näher gekommen war. Denn Einzelne leugnen nur, was Mehrere in Überlegung ziehen; und in Überlegung ziehen, warum man sich vorher ganz und 35 gar nicht bekümmerte, ist der halbe Weg zur Erkenntnis.

§ 32.

Laßt uns auch bekennen, daß es ein heroischer Gehorsam

ist, die Gesetze Gottes beobachten, bloß weil es Gottes Gesetze sind, und nicht, weil er die Beobachter derselben hier und dort zu belohnen verheißen hat; sie beobachten, ob man schon an der künftigen Belohnung ganz verzweifelt, und der zeitlichen auch
5 nicht so ganz gewiß ist.

§ 33.

Ein Volk, in diesem heroischen Gehorsame gegen Gott erzogen, sollte es nicht bestimmt, sollte es nicht vor allen andern fähig sein, ganz besondere göttliche Absichten auszuführen? — Laßt den Soldaten, der seinem Führer blinden Gehorsam leistet,
10 nun auch von der Klugheit seines Führers überzeugt werden, und sagt, was dieser Führer mit ihm auszuführen sich nicht unterstehen darf? —

§ 34.

Noch hatte das jüdische Volk in seinem Jehova mehr den Mächtigsten, als den Weisesten aller Götter verehrt; noch hatte
15 es ihn als einen eifrigen Gott mehr gefürchtet, als geliebt: auch dieses zum Beweise, daß die Begriffe, die es von seinem höchsten einigen Gott hatte, nicht eben die rechten Begriffe waren, die wir von Gott haben müssen. Doch nun war die Zeit da, daß diese seine Begriffe erweitert, veredelt, berichtiget werden sollten,
20 wozu sich Gott eines ganz natürlichen Mittels bediente; eines bessern richtigern Maßstabes, nach welchem es ihn zu schätzen Gelegenheit bekam.

§ 35.

Anstatt daß es ihn bisher nur gegen die armseligen Götzen der kleinen benachbarten rohen Völkerschaften geschätzt hatte, mit
25 welchen es in beständiger Eifersucht lebte: fing es in der Gefangenschaft unter dem weisen Perser an, ihn gegen das Wesen aller Wesen zu messen, wie das eine geübtere Vernunft erkannte und verehrte.

§ 36.

Die Offenbarung hatte seine Vernunft geleitet, und nun er-
30 hellte die Vernunft auf einmal seine Offenbarung.

§ 37.

Das war der erste wechselseitige Dienst, den beide einander leisteten; und dem Urheber beider ist ein solcher gegenseitiger Einfluß so wenig unanständig, daß ohne ihm eines von beiden überflüssig sein würde.

§ 38.

35 Das in die Fremde geschickte Kind sahe andere Kinder, die

mehr wußten, die anständiger lebten, und fragte sich beschämt: warum weiß ich das nicht auch? warum lebe ich nicht auch so? Hätte in meines Vaters Hause man mir das nicht auch beibringen; dazu mich nicht auch anhalten sollen? Da sucht es seine Elementarbücher wieder vor, die ihm längst zum Ekel geworden, 5 um die Schuld auf die Elementarbücher zu schieben. Aber siehe! es erkennet, daß die Schuld nicht an den Büchern liege, daß die Schuld ledig sein eigen sei, warum es nicht längst ebendas wisse, ebenso lebe.

§ 39.

Da die Juden nunmehr, auf Veranlassung der reinern persischen Lehre, in ihrem Jehova nicht bloß den größten aller Nationalgötter, sondern Gott erkannten; da sie ihn als solchen in ihren wieder hervorgesuchten heiligen Schriften um so eher finden und andern zeigen konnten, als er wirklich darin war; da sie vor allen sinnlichen Vorstellungen desselben einen ebenso großen Abscheu bezeugten, oder doch in diesen Schriften zu haben angewiesen wurden, als die Perser nur immer hatten: was Wunder, daß sie vor den Augen des Cyrus mit einem Gottesdienste Gnade fanden, den er zwar noch weit unter dem reinen Sabäismus, aber doch auch weit über die groben Abgöttereien zu sein erkannte, die sich dafür des verlaßnen Landes der Juden bemächtiget hatten?

§ 40.

So erleuchtet über ihre eignen unerkannten Schätze kamen sie zurück, und wurden ein ganz andres Volk, dessen erste Sorge es war, diese Erleuchtung unter sich dauerhaft zu machen. Bald war an Abfall und Abgötterei unter ihm nicht mehr zu denken. Denn man kann einem Nationalgott wohl untreu werden, aber nie Gott, sobald man ihn einmal erkannt hat.

§ 41.

Die Gottesgelehrten haben diese gänzliche Veränderung des jüdischen Volks verschiedentlich zu erklären gesucht; und einer, der die Unzulänglichkeit aller dieser verschiednen Erklärungen sehr wohl gezeigt hat, wollte endlich „die augenscheinliche Erfüllung der über die Babylonische Gefangenschaft und die Wiederherstellung aus derselben ausgesprochnen und aufgeschriebnen Weissagungen“ für die wahre Ursache derselben angeben. Aber auch diese Ursache kann nur insofern die wahre sein, als sie die nun erst veredelten Begriffe von Gott voraussetzt. Die Juden mußten nun erst erkannt haben, daß Wunder tun und das Künftige vorhersagen, nur Gott zukomme; welches beides sie sonst auch den

falschen Götzen beigeleget hatten, wodurch eben Wunder und Weissagungen bisher nur einen so schwachen, vergänglichen Eindruck auf sie gemacht hatten.

§ 42.

Ohne Zweifel waren die Juden unter den Chaldäern und Persern auch mit der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele bekannter geworden. Vertrauter mit ihr wurden sie in den Schulen der griechischen Philosophen in Ägypten.

§ 43.

Doch da es mit dieser Lehre, in Ansehung ihrer heiligen Schriften, die Bewandtnis nicht hatte, die es mit der Lehre von der Einheit und den Eigenschaften Gottes gehabt hatte; da jene von dem sinnlichen Volke darin war gröblich übersehen worden, diese aber gesucht sein wollte; da auf diese noch *Vorübungen* nötig gewesen waren, und also nur *Anspielungen* und *Fingerzeige* stattgehabt hatten: so konnte der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele natürlicher Weise nie der Glaube des gesamten Volks werden. Er war und blieb nur der Glaube einer gewissen Sekte desselben.

§ 44.

Eine *Vorübung* auf die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele nenne ich z. E. die göttliche Androhung, die Missetat des Vaters an seinen Kindern bis ins dritte und vierte Glied zu strafen. Dies gewöhnte die Väter in Gedanken mit ihren spätesten Nachkommen zu leben, und das Unglück, welches sie über diese Unschuldige gebracht hatten, vorauszufühlen.

§ 45.

Eine *Anspielung* nenne ich, was bloß die Neugierde reizen und eine Frage veranlassen sollte. Als die oft vorkommende Redensart, *zu seinen Vätern versammlet werden*, für sterben.

§ 46.

Einen *Fingerzeig* nenne ich, was schon irgendeinen Keim enthält, aus welchem sich die noch zurückgehaltne Wahrheit entwickeln läßt. Dergleichen war Christi Schluß aus der Benennung *Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs*. Dieser Fingerzeig scheint mir allerdings in einen strengen Beweis ausgebildet werden zu können.

§ 47.

In solchen Vorübungen, Anspielungen, Fingerzeigen besteht die *positive* Vollkommenheit eines Elementarbuchs; so wie die

oben erwähnte Eigenschaft, daß es den Weg zu den noch zurückgehaltenen Wahrheiten nicht erschwere, oder versperre, die negative Vollkommenheit desselben war.

§ 48.

Setzt hierzu noch die Einkleidung und den Stil — 1. die Einkleidung der nicht wohl zu übergehenden abstrakten Wahrheiten in Allegoricen und lehrreiche einzelne Fälle, die als wirklich geschehen erzählet werden. Dergleichen sind die Schöpfung, unter dem Bilde des werdenden Tages; die Quelle des moralischen Bösen, in der Erzählung vom verbotnen Baume; der Ursprung der mancherlei Sprachen, in der Geschichte vom Turmbaue zu Babel, usw.

§ 49.

2. den Stil — bald plan und einfältig, bald poetisch, durchaus voll Tautologieen, aber solchen, die den Scharfsinn üben, indem sie bald etwas anders zu sagen scheinen, und doch das nämliche sagen, bald das nämliche zu sagen scheinen, und im Grunde etwas anders bedeuten oder bedeuten können: —

§ 50.

Und ihr habt alle gute Eigenschaften eines Elementarbuchs sowohl für Kinder, als für ein kindisches Volk.

§ 51.

Aber jedes Elementarbuch ist nur für ein gewisses Alter. Das ihm entwachsene Kind länger, als die Meinung gewesen, dabei zu verweilen, ist schädlich. Denn um dieses auf eine nur einigermaßen nützliche Art tun zu können, muß man mehr hineinlegen, als darin liegt; mehr hineintragen, als es fassen kann. Man muß der Anspielungen und Fingerzeige zu viel suchen und machen, die Allegorieen zu genau ausschütteln, die Beispiele zu umständlich deuten, die Worte zu stark pressen. Das gibt dem Kinde einen kleinlichen, schiefen, spitzfindigen Verstand; das macht es geheimnisreich, abergläubisch, voll Verachtung gegen alles Faßliche und Leichte.

§ 52.

Die nämliche Weise, wie die Rabbinen ihre heiligen Bücher behandelten! Der nämliche Charakter, den sie dem Geiste ihres Volks dadurch erteilten!

§ 53.

Ein beßrer Pädagog muß kommen, und dem Kinde das erschöpfte Elementarbuch aus den Händen reißen. — Christus kam.

§ 54.

Der Teil des Menschengeschlechts, den Gott in einen Erziehungsplan hatte fassen wollen — er hatte aber nur denjenigen in einen fassen wollen, der durch Sprache, durch Handlung, durch Regierung, durch andere natürliche und politische Verhältnisse in
5 sich bereits verbunden war — war zu dem zweiten großen Schritte der Erziehung reif.

§ 55.

Das ist: dieser Teil des Menschengeschlechts war in der Ausübung seiner Vernunft so weit gekommen, daß er zu seinen moralischen Handlungen edlere, würdigere Bewegungsgründe be-
10 durfte und brauchen konnte, als zeitliche Belohnung und Strafen waren, die ihn bisher geleitet hatten. Das Kind wird Knabe. Leckerei und Spielwerk weicht der aufkeimenden Begierde, ebenso frei, ebenso geehrt, ebenso glücklich zu werden, als es sein älteres Geschwister sieht.

§ 56.

15 Schon längst waren die Bessern von jenem Teile des Menschengeschlechts gewohnt, sich durch einen Schatten solcher edlern Bewegungsgründe regieren zu lassen. Um nach diesem Leben auch nur in dem Andenken seiner Mitbürger fortzuleben, tat der Grieche und Römer alles.

§ 57.

20 Es war Zeit, daß ein andres wahres nach diesem Leben zu gewärtigendes Leben Einfluß auf seine Handlungen gewönne.

§ 58.

Und so ward Christus der erste zuverlässige, praktische Lehrer der Unsterblichkeit der Seele.

§ 59.

Der erste zuverlässige Lehrer. — Zuverlässig durch die
25 Weissagungen, die in ihm erfüllt schienen; zuverlässig durch die Wunder, die er verrichtete; zuverlässig durch seine eigene Wiederbelebung nach einem Tode, durch den er seine Lehre versiegelt hatte. Ob wir noch itzt diese Wiederbelebung, diese Wunder beweisen können: das lasse ich dahingestellt sein. So, wie ich es
30 dahingestellt sein lasse, wer die Person dieses Christus gewesen. Alles das kann damals zur Annehmung seiner Lehre wichtig gewesen sein: itzt ist es zur Erkennung der Wahrheit dieser Lehre so wichtig nicht mehr.

§ 60.

Der erste praktische Lehrer. — Denn ein anders ist, die Unsterblichkeit der Seele, als eine philosophische Spekulation, vermuten, wünschen, glauben: ein anders, seine innern und äußern Handlungen darnach einrichten.

§ 61.

Und dieses wenigstens lehrte Christus zuerst. Denn ob es 5 gleich bei manchen Völkern auch schon vor ihm eingeführter Glaube war, daß böse Handlungen noch in jenem Leben bestraft würden: so waren es doch nur solche, die der bürgerlichen Gesellschaft Nachteil brachten, und daher auch schon in der bürgerlichen Gesellschaft ihre Strafe hatten. Eine innere Reinigkeit des Her- 10 zens in Hinsicht auf ein andres Leben zu empfehlen, war ihm allein vorbehalten.

§ 62.

Seine Jünger haben diese Lehre getreulich fortgepflanzt. Und wenn sie auch kein ander Verdienst hätten, als daß sie einer Wahrheit, die Christus nur allein für die Juden bestimmt zu 15 haben schien, einen allgemeinern Umlauf unter mehrern Völkern verschafft hätten: so wären sie schon darum unter die Pfleger und Wohltäter des Menschengeschlechts zu rechnen.

§ 63.

Daß sie aber diese eine große Lehre noch mit andern Lehren versetzten, deren Wahrheit weniger einleuchtend, deren Nutzen 20 weniger erheblich war: wie konnte das anders sein? Laßt uns sie darum nicht schelten, sondern vielmehr mit Ernst untersuchen: ob nicht selbst diese beigemischten Lehren ein neuer Richtungsstoß für die menschliche Vernunft geworden.

§ 64.

Wenigstens ist es schon aus der Erfahrung klar, daß die 25 neutestamentlichen Schriften, in welchen sich diese Lehren nach einiger Zeit aufbewahret fanden, das zweite beßre Elementarbuch für das Menschengeschlecht abgegeben haben, und noch abgeben.

§ 65.

Sie haben seit siebzehnhundert Jahren den menschlichen Verstand mehr als alle andere Bücher beschäftiget; mehr als alle 30 andere Bücher erleuchtet, sollte es auch nur durch das Licht sein, welches der menschliche Verstand selbst hineintrug.

§ 66.

Unmöglich hätte irgendein ander Buch unter so verschiednen Völkern so allgemein bekannt werden können: und unstreitig hat das, daß so ganz ungleiche Denkungsarten sich mit diesem nämlichen Buche beschäftigten, den menschlichen Verstand mehr fortgeholfen, als wenn jedes Volk für sich besonders sein eignes Elementarbuch gehabt hätte.

§ 67.

Auch war es höchst nötig, daß jedes Volk dieses Buch eine Zeitlang für das Non plus ultra seiner Erkenntnisse halten mußte. Denn dafür muß auch der Knabe sein Elementarbuch vors erste ansehen; damit die Ungeduld, nur fertig zu werden, ihn nicht zu Dingen fortreißt, zu welchen er noch keinen Grund gelegt hat.

§ 68.

Und was noch itzt höchst wichtig ist: — Hüte dich, du fähigeres Individuum, der du an dem letzten Blatte dieses Elementarbuches stampfest und glühest, hüte dich, es deine schwächere Mitschüler merken zu lassen, was du witterst, oder schon zu sehn beginnest.

§ 69.

Bis sie dir nach sind, diese schwächere Mitschüler; — kehre lieber noch einmal selbst in dieses Elementarbuch zurück, und untersuche, ob das, was du nur für Wendungen der Methode, für Lückenbüßer der Didaktik hältst, auch wohl nicht etwas Mehrers ist.

§ 70.

Du hast in der Kindheit des Menschengeschlechts an der Lehre von der Einheit Gottes gesehen, daß Gott auch bloße Vernunftswahrheiten unmittelbar offenbaret; oder verstattet und einleitet, daß bloße Vernunftswahrheiten als unmittelbar geoffenbarte Wahrheiten eine Zeitlang gelehret werden: um sie geschwinder zu verbreiten, und sie fester zu gründen.

§ 71.

Du erfährst, in dem Knabenalter des Menschengeschlechts, an der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, das nämliche. Sie wird in dem zweiten bessern Elementarbuche als Offenbarung *gepredigt*, nicht als Resultat menschlicher Schlüsse *gelehret*.

§ 72.

So wie wir zur Lehre von der Einheit Gottes nunmehr des Alten Testaments entbehren können; so wie wir allmählich, zur

Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, auch des Neuen Testaments entbehren zu können anfangen: könnten in diesem nicht noch mehr dergleichen Wahrheiten vorgespiegelt werden, die wir als Offenbarungen so lange anstaunen sollen, bis sie die Vernunft aus ihren andern ausgemachten Wahrheiten herleiten und 5 mit ihnen verbinden lernen?

§ 73.

Z. E. die Lehre von der Dreieinigkeit. — Wie, wenn diese Lehre den menschlichen Verstand, nach unendlichen Verirrungen rechts und links, nur endlich auf den Weg bringen sollte, zu erkennen, daß Gott in dem Verstande, in welchem endliche Dinge 10 eins sind, unmöglich eins sein könne; daß auch seine Einheit eine transzendentale Einheit sein müsse, welche eine Art von Mehrheit nicht ausschließt? — Muß Gott wenigstens nicht die vollständigste Vorstellung von sich selbst haben? d. i. eine Vorstellung, in der sich alles befindet, was in ihm selbst ist. Würde 15 sich aber alles in ihr finden, was in ihm selbst ist, wenn auch von seiner notwendigen Wirklichkeit, sowie von seinen übrigen Eigenschaften, sich bloß eine Vorstellung, sich bloß eine Möglichkeit fände? Diese Möglichkeit erschöpft das Wesen seiner übrigen Eigenschaften: aber auch seiner notwendigen Wirklichkeit? Mich 20 dünkt nicht. — Folglich kann entweder Gott gar keine vollständige Vorstellung von sich selbst haben: oder diese vollständige Vorstellung ist ebenso notwendig wirklich, als er es selbst ist usw. — Freilich ist das Bild von mir im Spiegel nichts als eine leere Vorstellung von mir, weil es nur das von mir hat, wovon Licht- 25 strahlen auf seine Fläche fallen. Aber wenn denn nun dieses Bild alles, alles ohne Ausnahme hätte, was ich selbst habe: würde es sodann auch noch eine leere Vorstellung, oder nicht vielmehr eine wahre Verdopplung meines Selbst sein? — Wenn ich eine ähnliche Verdopplung in Gott zu erkennen glaube: so irre 30 ich mich vielleicht nicht sowohl, als daß die Sprache meinen Begriffen unterliegt; und so viel bleibt doch immer unwidersprechlich, daß diejenigen, welche die Idee davon populär machen wollen, sich schwerlich faßlicher und schicklicher hätten ausdrücken können, als durch die Benennung eines Sohnes, den Gott 35 von Ewigkeit zeugt.

§ 74.

Und die Lehre von der Erbsünde. — Wie, wenn uns endlich alles überführte, daß der Mensch auf der ersten und niedrigsten Stufe seiner Menschheit schlechterdings so Herr seiner Handlungen nicht sei, daß er moralischen Gesetzen folgen könne? 40

§ 75.

Und die Lehre von der Genugtuung des Sohnes. — Wie, wenn uns endlich alles nötigte, anzunehmen: daß Gott, ungeachtet jener ursprünglichen Unvermögenheit des Menschen, ihm dennoch moralische Gesetze lieber geben, und ihm alle Übertretungen, in 5 Rücksicht auf seinen Sohn, d. i. in Rücksicht auf den selbständigen Umfang aller seiner Vollkommenheiten, gegen den und in dem jede Unvollkommenheit des Einzeln verschwindet, lieber verzeihen wollen; als daß er sie ihm nicht geben, und ihn von aller moralischen Glückseligkeit ausschließen wollen, die sich ohne moralische 10 Gesetze nicht denken läßt?

§ 76.

Man wende nicht ein, daß dergleichen Vernünfteleien über die Geheimnisse der Religion untersagt sind. — Das Wort Geheimnis bedeutete, in den ersten Zeiten des Christentums, ganz etwas anders, als wir itzt darunter verstehen; und die Ausbil- 15 dung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftswahrheiten ist schlechterdings notwendig, wenn dem menschlichen Geschlechte damit geholfen sein soll. Als sie geoffenbaret wurden, waren sie freilich noch keine Vernunftswahrheiten; aber sie wurden geoffenbaret, um es zu werden. Sie waren gleichsam das Fazit, welches 20 der Rechenmeister seinen Schülern voraussagt, damit sie sich im Rechnen einigermaßen darnach richten können. Wollten sich die Schüler an dem vorausgesagten Fazit begnügen: so würden sie nie rechnen lernen, und die Absicht, in welcher der gute Meister ihnen bei ihrer Arbeit einen Leitfaden gab, schlecht erfüllen.

§ 77.

25 Und warum sollten wir nicht auch durch eine Religion, mit deren historischen Wahrheit, wenn man will, es so mißlich aussieht, gleichwohl auf nähere und bessere Begriffe vom göttlichen Wesen, von unsrer Natur, von unsern Verhältnissen zu Gott, geleitet werden können, auf welche die menschliche Vernunft von 30 selbst nimmermehr gekommen wäre?

§ 78.

Es ist nicht wahr, daß Spekulationen über diese Dinge jemals Unheil gestiftet, und der bürgerlichen Gesellschaft nachteilig geworden. — Nicht den Spekulationen: dem Unsinne, der Tyrannei, diesen Spekulationen zu steuern; Menschen, die ihre eigenen 35 hatten, nicht ihre eigenen zu gönnen, ist dieser Vorwurf zu machen.

§ 79.

Vielmehr sind dergleichen Spekulationen — mögen sie im einzeln doch ausfallen, wie sie wollen — unstreitig die schicklichsten Übungen des menschlichen Verstandes überhaupt, solange das menschliche Herz überhaupt höchstens nur vermögend ist, die Tugend wegen ihrer ewigen glückseligen Folgen zu lieben. 5

§ 80.

Denn bei dieser Eigennützigkeit des menschlichen Herzens, auch den Verstand nur allein an dem üben wollen, was unsere körperlichen Bedürfnisse betrifft, würde ihn mehr stumpfen, als wetzen heißen. Er will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt sein, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen, und 10 diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns, die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben, fähig macht.

§ 81.

Oder soll das menschliche Geschlecht auf diese höchste Stufen der Aufklärung und Reinigkeit nie kommen? Nie?

§ 82.

Nie? — Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! 15 — Die Erziehung hat ihr Ziel; bei dem Geschlechte nicht weniger als bei dem Einzeln. Was erzogen wird, wird zu Etwas erzogen.

§ 83.

Die schmeichelnden Aussichten, die man dem Jünglinge eröffnet; die Ehre, der Wohlstand, die man ihm vorspiegelt: was 20 sind sie mehr, als Mittel, ihn zum Manne zu erziehen, der auch dann, wenn diese Aussichten der Ehre und des Wohlstandes wegfallen, seine Pflicht zu tun vermögend sei.

§ 84.

Darauf zwecke die menschliche Erziehung ab: und die göttliche reiche dahin nicht? Was der Kunst mit dem Einzeln ge- 25 lingt, sollte der Natur nicht auch mit dem Ganzen gelingen? Lästerung! Lästerung!

§ 85.

Nein; sie wird kommen, sie wird gewiß kommen, die Zeit der Vollendung, da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlet, von dieser Zukunft 30 gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen, nicht nötig haben wird; da er das Gute tun wird, weil es das

Gute ist, nicht weil willkürliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehedem bloß heften und stärken sollten, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen.

§ 86.

Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines *neuen ewigen Evangeliums*, die uns selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes versprochen wird.

§ 87.

Vielleicht, daß selbst gewisse Schwärmer des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts einen Strahl dieses neuen ewigen Evangeliums aufgefangen hatten; und nur darin irrten, daß sie den Ausbruch desselben so nahe verkündigten.

§ 88.

Vielleicht war ihr *dreifaches Alter der Welt* keine so leere Grille; und gewiß hatten sie keine schlimme Absichten, wenn sie lehrten, daß der Neue Bund ebensowohl *antiquieret* werden müsse, als es der Alte geworden. Es blieb auch bei ihnen immer die nämliche Ökonomie des nämlichen Gottes. Immer — sie meine Sprache sprechen zu lassen — der nämliche Plan der allgemeinen Erziehung des Menschengeschlechts.

§ 89.

Nur daß sie ihn übereilten; nur daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres *dritten Zeitalters* würdig wären.

§ 90.

Und ebendas machte sie zu Schwärmern. Der Schwärmer tut oft sehr richtige Blicke in die Zukunft: aber er kann diese Zukunft nur nicht erwarten. Er wünscht diese Zukunft beschleuniget; und wünscht, daß sie durch ihn beschleuniget werde. Wozu sich die Natur Jahrtausende Zeit nimmt, soll in dem Augenblicke seines Daseins reifen. Denn was hat er davon, wenn das, was er für das Bessere erkennt, nicht noch bei seinen Lebzeiten das Bessere wird? Kömmt er wieder? Glaubt er wiederzukommen? — Sonderbar, daß diese Schwärmerei allein unter den Schwärmern nicht mehr Mode werden will!

§ 91.

Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln. — Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte

mir scheinen sollten, zurückzugehen! — Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist.

§ 92.

Du hast auf deinem ewigen Wege so viel mitzunehmen! so viel Seitenschritte zu tun! — Und wie? wenn es nun gar so gut als ausgemacht wäre, daß das große langsame Rad, welches 5 das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt würde, deren jedes sein einzelnes ebendahin liefert?

§ 93.

Nicht anders! Eben die Bahn, auf welcher das Geschlecht zu seiner Vollkommenheit gelangt, muß jeder einzelne Mensch 10 (der früher, der später) erst durchlaufen haben. — „In einem und eben demselben Leben durchlaufen haben? Kann er in eben demselben Leben ein sinnlicher Jude und ein geistiger Christ gewesen sein? Kann er in eben demselben Leben beide überholet haben?" 15

§ 94.

Das wohl nun nicht! — Aber warum könnte jeder einzelne Mensch auch nicht mehr als einmal auf dieser Welt vorhanden gewesen sein?

§ 95.

Ist diese Hypothese darum so lächerlich, weil sie die älteste ist? weil der menschliche Verstand, ehe ihn die Sophisterei der 20 Schule zerstreut und geschwächt hatte, sogleich darauf verfiel?

§ 96.

Warum könnte auch ich nicht hier bereits einmal alle die Schritte zu meiner Vervollkommung getan haben, welche bloß zeitliche Strafen und Belohnungen den Menschen bringen können?

§ 97.

Und warum nicht ein andermal alle die, welche zu tun, uns 25 die Aussichten in ewige Belohnungen so mächtig helfen?

§ 98.

Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen, als ich neue Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt bin? Bringe ich auf einmal so viel weg, daß es der Mühe wiederzukommen etwa nicht lohnet? 30

§ 99.

Darum nicht? — Oder, weil ich es vergesse, daß ich schon dagewesen? Wohl mir, daß ich das vergesse. Die Erinnerung meiner vorigen Zustände würde mir nur einen schlechten Gebrauch des gegenwärtigen zu machen erlauben. Und was ich 5 auf itzt vergessen muß, habe ich denn das auf ewig vergessen?

§ 100.

Oder, weil so zuviel Zeit für mich verloren gehen würde? — Verloren? — Und was habe ich denn zu versäumen? Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?

Anhang.

Papiere zu Ernst und Falk gehörig.

Erster Entwurf.

I.

Die Absicht dieser Erörterung ist eben nicht sehr wichtig, aber doch ernsthaft. Ich erinnere dieses gleich anfangs, damit mich weder meine Leser verkennen noch ich selbst Leser anlocke, die sich am Ende über getäuschte Erwartung beklagen könnten.

Ich weiß von den wahren oder angeblichen Geheimnissen der 5 Freimaurer nichts; ich lasse sie an ihren Ort gestellt sein; ich will kein Urteil über sie wagen; ich kann keine Verräterei an ihnen begehen. Nur so viel glaube ich: sie sind weder der Weg zur Hölle noch zum Himmel.

Alles, was ich vorhabe, ist lediglich, einen historischen Um- 10 stand aufzuklären, von welchem die Freimaurer selbst gestehen werden, daß er sich von einem Ungeweihten noch wohl könne erraten lassen. Wäre es noch dazu ein Umstand, von dem sie selbst keinen Anfang oder Ursache anzugeben wüßten: so wäre es möglich, daß meine Gedanken selbst ihren Beifall, es sei im 15 Ernste oder nur zum Scheine, erhalten könnten. Denn es kann ohnmöglich der Freimaurerei anders gehen, als es allen Sekten und Gesellschaften gehet, deren erste Zeiten voller Dunkelheit sind, die man in Ermangelung der strengen Wahrheit wenigstens durch wahrscheinliche Mutmaßungen zu erhellen suchte. 20

Er betrifft, dieser Umstand, den Ursprung der Freimaurer: nicht der Freimaurer, insofern sie eine Gesellschaft sind, welche sich des Besitzes dieser und jener Geheimnisse rühmt; — (denn noch einmal, ich habe mit ihren Geheimnissen nichts zu schaffen) — sondern der Freimaurer, insofern sie diesen Namen der Frei- 25 maurer führen.

II.

Denn ich glaube nicht, daß man es die Welt jemals im Ernste überreden wollen, daß die eigentliche Maurerei, oder die ausübende Baukunst, das wirkliche Geschäft der Gesellschaft sei. Die Freimaurer bekennen es wenigstens itzt, ohne Ausnahme, daß
5 sie von der Mauerkunst gewisse Gebräuche und Formeln entlehnt haben, um unter der Hülle derselben nur denen verständlich zu sein, welche den Schlüssel dazu besitzen: Anderson, der Zusammenschreiber ihres Konstitutionsbuches, der uns die Geschichte der Architektur für die Geschichte des Ordens gab, würde freilich
10 den Spaß ein wenig zu weit getrieben haben, wenn man ihn in Verdacht haben könnte, es sei ihm wahrscheinlich gewesen, daß man dieses alles zu tun als ein Evangelium anführen werde. Aber er druckte seinem Werke so viele und so unzuverkennende Spuren der Erdichtung, bis auf einen gewissen Zeitpunkt, ein:
15 daß unmöglich jemand dadurch betrogen werden konnte, als der sich nicht willig wollte betrügen lassen.

Hiemit fallen sonach alle nichtige Vorgeben weg, welche die Entstehung des Ordens von Errichtung irgendeines großen Gebäudes herleiten. Weder die Arche des Noah, noch der Tempel
20 des Salomo, noch der neu zu errichtende Tempel in Jerusalem zu den Zeiten der [Kreuzzüge].

Dahingegen entsteht die Frage: wenn der Orden mit der eigentlichen Maurerei, nichts zu tun hat; wenn er von diesem Handwerke bloß Sprache und Gebräuche entlehnt hat; wie kam
25 es, daß er eben auf ein Handwerk, und gerade auf dieses und kein anderes verfiel? Wie wenig ist die Maurerei, um ihm zu den erhabensten Gedanken von ihr Fabeln und Anspielungen zu erborgen? Wie erlangt man das — — —[1]) um sich hinter dem unverdauten Rätsel einer mechanischen Kunst zu verstecken?

III.

30 Freimaurer ist nichts als die wörtliche Übersetzung von Free Masson. Bei Untersuchung dieser Benennung muß also nicht das deutsche, sondern das englische Wort zum Grunde genommen werden. Die Leute heißen Freimaurer, weil sie in England, wo sie länger zu Hause gehören sollen, Free Massons
35 heißen: Aber warum heißen sie da Free Massons in dem Verstande des Deutschen, Freimaurer?

Man hat irgendwo die Anmerkung machen wollen, daß man Free Masson eigentlich durch Steinmetz hätte übersetzen müssen.

1) Hier ist im Original etwas ganz unleserlich. [Nicolai.]

Doch die Kelle unter den Werkzeugen der Freimaurer kann allein schon diese Anmerkung widerlegen.

Aber wenn es auch damit seine Richtigkeit hätte: so würde ich in meiner Untersuchung damit noch keinen Schritt weiter sein, und ich denke, es ist bei dem Worte Free Masson sowohl in der 5 Übersetzung als in dem Englischen selbst ein ganz anderer Verstoß vorgegangen.

Nämlich dieser: Was im Englischen Free Masonry heißt, sollte Massony heißen, und was wir durch Maurerei übersetzt haben, hätten wir durch das alte, aber ebenso deutsche als eng- 10 lische Wort Massonei übersetzen müssen.

Denn Massonei war seit undenklichen Jahren der Name des ältesten und berühmtesten Ordens, der je auf der Welt gewesen. Ein Zweig dieses Stammes sind die Freimaurer; aber ein aufgepfropfter Zweig, wenn ich so sagen darf. Ihr Orden war ur- 15 sprünglich eine Massonei, aber eine freiere Massonei; und nur dadurch, daß man in spätern Zeiten die wahre Bedeutung des Worts Massonei vergessen hatte, daß man Masonry mit Massony verwechselte, hat sich die Mauerei in den Orden eingeschlichen. Die Brüder nämlich machten sich das allgemeine Mißverständ- 20 nis zunutze, und da man ihre Massony für eine Masonry hielt, so wurden sie bewogen, die ganze Hülle von den Maurern zu entlehnen, welche nachher so oft für die Loge selbst genommen worden.

Das ist meine Meinung in die Enge gezogen. Nun will ich sie stückweise erörtern. 25

IV.

Wenn ich sage, daß Massonei der Namen des berühmtesten und ältesten Ordens auf der Welt gewesen, und wenn ich die Verwandtschaft der Freimaurer mit diesem Orden zeige: so hoffe ich, daß die Brüder mich nicht verächtlicher ansehen werden, als wie ein ehrlicher Mann einen Genealogisten betrachtet, der ihm 30 selbst zeiget, von welchem berühmten Stamm er eigentlich entsprossen. Der Genealogist braucht selbst kein Kind der Familie zu sein; ja die Familie braucht ihm auch wohl ihre Archive nicht einmal aufgeschlossen zu haben: er kann in ihrem Stammbaum demohngeachtet erfahrener sein als der Verschwisterte mit ihr. 35 Wäre es nicht schlecht, wenn ein vornehmes Geschlecht seinen Stammbaum verleugnen wollte, weil der Verfasser ihm nicht verwandt gewesen? Weil er[1]) — — — die Nachricht nicht annehmen wollte, die er in dem allgemeinen Archive der Geschichte gefunden?

Aber welcher ist er denn nun, der berühmte Orden, der von 40

[1]) Hier sind einige Worte ganz unleserlich. [Nicolai.]

undenklichen Zeiten den Namen der Massonei geführet? Ich zweifle, ob wohl meine Leser darauf antworten könnten.

Es ist mit einem Worte, der Orden der runden Tafel; der erste eigentliche Ritterorden in der Welt. Wenn aber der Stifter 5 desselben der keltische König Artur sein soll; wenn so ein König auch irgend vielleicht in der Welt gewesen, wenn wenigstens seine Taten so voller Fabeln sind, daß sie in der wahren Geschichte kaum einen Platz verdienen: so bleibt doch darum der Orden der runden Tafel, oder der Tafelrunde, außer allem 10 Zweifel.

V.

Das Wort Massonei heißt, seinem Ursprunge nach, so viel als Tischgesellschaft und stammt von einem alten keltischen Worte ab, welches im Angelsächsischen Mase, und im Gotischen Masa heißt und einen Tisch bedeutet. Daß es auch in dem alten 15 deutschen Dialekte nicht fremd gewesen, zeigen, außer dem Worte Massonei selbst, verschiedene andere Wörter, die teils vor so langer Zeit noch nicht üblich waren oder auch noch üblich sind. So heißen noch beim — — — Masgenosse soviel als Tischgenosse: und das itzt noch, obgleich fast nur in einem übeln Ver- 20 stande, noch gebräuchliche Maskopey, welches man seiner Ableitung nach nicht als einen gesellschaftlichen Handel kannte. Denn am Tische waren unsre Ureltern am gesellschaftlichsten, da überlegten sie miteinander, da machten sie gemeinschaftliche Anschläge.

* *
*

25 **Notizen, so sich Lessing auf Zettel geschrieben hatte.**

Die Freimauerei hatte schon seit undenklichen Zeiten in Europa, und besonders in den nördlichen Teilen desselben, wo sie entstanden, unter einem andern Namen geblühet, als einige tätige Glieder derselben in England zu Anfange dieses Jahr- 30 hunderts den Entschluß faßten, näher an das Licht zu treten, um von ihren wohltätigen Geheimnissen der Welt soviel mitzuteilen, als sie zu fassen vorbereitet genug war.

*

Massonei

1. In der „Mörin" Hermans von Sachsenheim.
35 a) S. XXIX, wo der König zu dem Schreiber sagt:
„Gang hin, und bring mir Ritter drei,
Der besten aus der Massonei,
Derselben Radt wöllen wir hon."

b) S. XLI sagt der Ritter: Wenn es auch wäre,
„Daß d ganz Massonei für mich bet
So förcht ich doch, Brinhilt lig ob.“

*

Bruder Anderson hat auf Befehl und mit Genehmigung der großen Loge das Konstitutionsbuch herausgegeben 1738. Auch 5 schon 1722. s. p. 194 und 195.

Auch hat sie es als das einzige Buch zum Gebrauch der Logen empfohlen.

Bruder John Entick hat es hernach übersehen, und auch diese Ausgabe ist von der großen Loge gebilligt worden. 10

Die St. Paulskirche ward von Wren 1673 angefangen und 1711 vollendet.

---

p. 190 hatte der Großmeister Payne die alte gotische Konstitution untersucht.

---

p. 191. Die alten Urkunden von Nic. Stone verbrannt, 15 im J. 1721. Damals hatte die Loge noch nichts drucken lassen.

NB. Von andern ältern Logen der Freimaurer p. 265 und 268.

*

Apologie.

Privilegien, welche Karl XI., König von Schweden, der Loge 20 von Gotenburg gegeben.

Juden und Heiden nicht aufzunehmen.

Anmerkungen

Unsere Auswahl tritt die Erbschaft der Hempelschen Ausgabe von 1868—79 an und übernimmt deren Grundsätze. Nachdem bereits in den Jahren 1791—94 Lessings Werke durch Bruder- und Freundeshand unter Hinzuziehung des Nachlasses in einer für jene Zeit ungewöhnlichen Vollständigkeit vorgelegt waren, brach Karl Lachmanns Ausgabe (1838—40) einer kritischen Behandlung der Klassikertexte die Bahn. Seine Ergebnisse konnte die Hempelsche Ausgabe teils benutzen, teils durch Erschließung neuen Materials erweitern; unter Verzicht auf philologischen Apparat machte sie sich zum ersten Male die Kommentierung zur Aufgabe, die freilich in den verschiedenen Teilen ungleich durchgeführt wurde. Den ersten Bänden, denen die poetischen Werke zugeteilt waren, fehlten noch die Einzeleinleitungen. Mit der Ergänzung dieser Lücke war die Inkongruenz nicht auszugleichen, und so war für unsere Ausgabe eine vollkommene Neugestaltung aller Einleitungen und Anmerkungen geboten. Die Arbeitsteilung mußte noch in später Stunde eine Verschiebung erfahren; krankheitshalber war Dr. Oehlke gezwungen, von der Bearbeitung der Anmerkungen zu den Dramen Abstand zu nehmen; Dr. Stemplinger trat für ihn ein. Die Textrevision lag bei den „Gedichten", den „Literaturbriefen", „Laokoon", der „Hamburgischen Dramaturgie" und den beiden philosophischen Schriften in den Händen der betreffenden Herausgeber; für den Text der Dramen trug Dr. Petersen Sorge. Das Register, dem alle Erklärungen, die sich an die Namen historischer Persönlichkeiten knüpfen, zugeteilt sind, ist die gemeinsame Arbeit der verschiedenen Herausgeber, die auch in den einzelnen Teilen miteinander in Einklang zu bleiben suchten.

Die sprachliche Behandlung des Textes, der eine kritische Neugestaltung erfuhr, sucht einen Mittelweg zwischen buchstabengetreuer Wiedergabe der Lessingschen Orthographie, wie sie in der von Franz Muncker bearbeiteten dritten Auflage der Lachmannschen Ausgabe (1886—1902) zur Durchführung gelangt ist, und vollständiger Modernisierung. War auch eine konsequente Beachtung der 1902 vereinbarten Rechtschreibung geboten, so mußte doch Lessings Sprache vor Verletzung ihrer grammatischen Eigenheit und ihrer Kolorits möglichst bewahrt werden. Unangetastet blieben deshalb die vollen Endungen

der Verbalflexion, der gelegentliche doppelte Komparativ (z. B. öfterer) ebenso wie der Lautbestand veralteter Formen (z. B. itzt, eilf, funfzehn), und nur, wo das Verständnis gefährdet war (z. B. bei der von Lessing noch nicht durchgeführten Differenzierung zwischen „wann" und „wenn", „dann" und „denn"), griff die Modernisierung durch. Eine Form wie „fodern" wurde in den Gedichten des Reimes halber gewahrt, während in den Prosaschriften Lessings wechselnder Gebrauch zugunsten des modernen „fordern" normiert wurde. Orthographische Eigentümlichkeiten der Lessingschen Sprache, mit denen er teilweise einen, nicht immer richtigen, etymologischen Gedanken verband (z. B. Eräugnis, abgesäumt, betauren, schleidern, streiben, Betrieger, verdrüßlich) mußten weichen, ebenso wie phonetische Schreibungen (Ausfall des t im Superlativ des Partizipium; z. B. erleuchteste). Näheres über Lessings Sprache in dem Buch von August Lehmann (Forschungen über Lessings Sprache, Braunschweig 1875) und vor allem in Erich Schmidts Lessing², 2. Bd., 6. Kapitel.

Auf die wichtigste Einzelliteratur, die in den folgenden Anmerkungen Verwertung findet, wird an Ort und Stelle verwiesen. Hier seien kurz die beiden großen Biographien erwähnt, denen wir nicht nur den Umfang unserer Kenntnis von Lessings Persönlichkeit und Entwicklungsgang, sondern auch die reichsten Beiträge für Analyse und Einzelerklärung der Werke verdanken: es ist der von Guhrauer ergänzte Torso Danzels (2. Aufl. von Maltzahn und Boxberger, Berlin 1880 f.) und die klassische Lessing-Biographie von Erich Schmidt (2. Aufl., Berlin 1899). Eine knappe und populär gehaltene Biographie hat Karl Borinski als 34. und 35. Bd. der Sammlung „Geisteshelden" (Berlin 1900) erscheinen lassen. Wilhelm Diltheys Essay (Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906) gilt vor allem der ästhetischen Theorie und der Weltanschauung Lessings, Kuno Fischers „Lessing als Reformator der deutschen Literatur" (5. Aufl., Stuttgart 1905) seiner dramatischen Mission.

Anmerkungen zu Teil 1.

Gedichte und Fabeln.

Sinngedichte.

Vgl. Albrecht: Lessings Plagiate, S. 144 ff.; Byſtron: Lessings Epigramme und seine Arbeiten zur Theorie des Epigramms (Krakauer Dissertation 1889); Haug: „Cordus und Lessing" (Neuer teutscher Merkur 1793, 275—302); Aug. Müller: „Zu Lessings Epigrammen" (Archiv f. Literaturgesch. 1870, I, 495 f.); Erich Schmidt, Quellen und Parallelen zu Lessing (Euphorion VIII, 610 ff.).

Die Sinngedichte an den Leser. (S. 11.) Nach Martial IV, 49, 10 f.:

„illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant,
confiteor: laudant illa, sed ista legant".

Ähnlich Kästner; vgl. Euphorion V, 65.

Ebendieselben. (S. 11.) Ob damit Gottsched, der Kritiker *κατ᾽ ἐξοχήν* gemeint ist, ist wahrscheinlich, aber nicht zu erweisen.

Auf den neuern Teil dieser Sinngedichte. (S. 11.) V. 1. Anspielung auf den Horazvers (ars poet. 388: nonumque prematur in annum: Es werde bis ins 9. Jahr verschlossen). Lessing hatte seit der Wittenbergerzeit (1752) gelegentlich Sinngedichte verfaßt.

Der Stachelreim. (S. 11.) Nach Martial I, 10.

Nikander. (S. 11.) V. 2. Von dem befreundeten Mathematiker und scharfen Epigrammatiker Abraham Gotthelf Kästner meinte sein Leipziger Zuhörer Lessing, er stelle in sich die allerseltenste der seltenen Vereinigungen dar, „in der sich der Meßkünstler und der schöne Geist in einer Person beisammen finden".

An den Marull. (S. 12.) Nach Martial I, 9.

„Bellus homo et magnus vis idem, Cotta, videri:
sed qui bellus homo est, Cotta, pusillus homo est!"

Ursprünglich betitelt: An den Lascon.

Merkur und Amor. (S. 12.) Der Gedanke, daß der Tod und die Liebe die Waffen vertauschen, findet sich ursprünglich bei Alciatus (emblemata 193), aus dem Logau (II, 159), Wernicke (Poet. Versuche in Überschriften IV, 40) und Houdart de la Motte (fables

III, 19) schöpften. Die sinnige Übertragung auf Merkur ist Lessings Erfindung.

Thrax und Stax. (S. 12.) Ursprünglicher Titel: Die taube Schwätzerin. Nach einem Epigramm Pirons (épigr. II, 209, Didot) auf La Condamine, der 1760 Mitglied der Pariser Akademie wurde:

> „La Condamine est aujourd'hui
> Reçu dans la troupe immortelle:
> Il est bien sourd. Tant mieux pour lui,
> Mais non muet; tant pis pour elle."

Der geizige Dichter. (S. 12.) Zweifellos ist Voltaire getroffen. Wenn Lessing auch ein Bewunderer Voltaires, des „Witzigsten von Frankreichs Witzigen" war, wie die Vorrede zu seiner Übersetzung von Voltaires „Kleineren Schriften" (1752) ersehen läßt, so war ihm doch der Mensch unsympathisch. — Der Name Semir dürfte wohl eine Anspielung auf die Semiramis Voltaires (1748) sein, die Lessing auch in der Hamburgischen Dramaturgie zerzaust.

Auf Lucinden. (S. 12.) Nach einem Epigramm des Euricius Cordus (epigr. II, 54), der seinerseits Martial (IV, 12) verwertet.

Auf die Europa. (S. 12.) Von Lessing (Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, April 1751) als eine Übersetzung aus J.-B. Rousseaus Schreibetafel (Portefeuille II, 76) bezeichnet. Das Original stammt aber nicht von Rousseau, sondern von Grécourt (I, 150).

Pompils Landgut. (S. 13.) Nach Martial X, 43:

> „Septima iam, Phileros, tibi conditur uxor in agro
> plus nulli, Phileros, quam tibi, reddit ager."

Schon von Tscherning (Deutscher Ged. Frühling, S. 284) benützt.

Die Ewigkeit gewisser Gedichte. (S. 13.) V. 1. Ursprünglich G** (d. h. Gottsched), statt Bassus. Man ersieht daraus, wie Lessing bestrebt ist, das Persönliche später auszuschalten.

Auf das Jungfernstift zu **. (S. 13.) Aus Euricius Cordus (XI, 44), der von einem Nonnenkloster sagt:

> „tam sanus locus est, ut multis nulla sit annis,
> praeside Taurino, mortua virgo, patre."

Bei Zinkgref (apophthegm. II, 27) als Anekdote von einem adeligen Jungfrauenstift erzählt.

Auf den Mnemon. (S. 14.) „Mnemon", d. i. der Gedächtnisstarke. Aus Euricius Cordus (II, 27 u. 60), der nur Lessings Schlußpointe bringt.

Bavs Gast. (S. 14.) Nach Martial III, 45 und 50. Während Martial auf die Qual des Verseanhörens das Hauptgewicht legt, bringt Lessing durch den Neid Kodylls ein neues, witziges Motiv herein. Schon von Hagedorn im Epigr. „Arist und Suffen" benützt. Vgl. auch Catull 44, 10ff. — Bavius, ein berüchtigter Gegner Vergils und schlechter Dichter.

Auf den Rufus. (S. 14.) Nach Martial XI, 64, der nicht von Gelehrten, sondern Mädchen spricht.

An das Bild der Gerechtigkeit. (S. 14.) Nach der griech. Anthol. IX, 64, wo statt des Wucherers von einem Diebe die Rede ist.

Auf Frau Trix. (S. 15.) Nach Euricius Cordus (VII, 67), der vom Klosterarzt sagt:

„Monachum frequentes feminae medicum petunt,
nil suspicare, aegros domi viros habent."

Auf Lukrins Grab. (S. 15.) In Lukrin Anspielung auf lucrum: der Gewinn. Nach Politianus (epigr. lat. 87):

„flecte viator iter: foetet nam putre Mabili
hac fovea corpus, conditur atque animus."

Im Namen eines gewissen Poeten usw. (S. 15.) Lessing schreibt (14. März 1758) an Kleist: „Oder wollen Sie noch etwas Neues von Gottscheden wissen? Er wird mit dem Gesalbten (i. e. Friedrich II. nach einem Ausdruck Gleims) unsers Gleims immer bekannter, immer vertrauter. Es hat wieder französische Verse gesetzt nebst einer goldnen Tabatière ..." Gemeint ist die dreistündige Disputation über die Vorzüge und Mängel der französischen und deutschen Sprache, die Friedrich am 15. Oktober 1757 in Leipzig mit Gottsched hatte (vgl. mein Buch: „Das Fortleben der Horazischen Lyrik", Leipzig 1907, 363). Lessing weilte damals selbst in Leipzig. — Nach Martial IX, 94, der von geschenkten Bechern spricht. — V. 4. Helleborus (Nieswurz) empfehlen die griech. Ärzte als Gegenmittel gegen Dummheit und Irrsinn.

Auf den Gargil (1751: Pompil). (S. 16.) Anklang an Martial VII, 11. Vgl. Anm. auf den neuern Teil dieser Sinngedichte (S. 11).

Die Flucht. (S. 16.) Fixens Ausspruch nach einem alten Vers bei Gellius (noct. Att. 17, 21, 31), schon von Logau (I, 34) und Opitz (Lob des Krieges Gottes, V. 481 ff.) benützt.

Die Wohltaten. (S. 16.) Nach Lucian, Gr. Anthol. IX, 120:

φαῦλος ἀνὴρ πίθος ἐστὶ τετρημένος, εἰς ὃν ἁπάσας
ἀντλῶν τὰς χάριτας, εἰς κενὸν ἐξέχεας.

Gerade die Erweiterung dieses Verses zeigt, wie sehr Lessing „eine fremde Erfindung auf eigene Art zu nutzen" (Theatr. Bibl. IV, 129) versteht.

An einen Geizigen. (S. 16.) Nach Palladas in der griech. Anthol. X, 60, vielfach nachgebildet.

Auf eine lange Nase. (S. 16.) Nach Ammianos in der griech. Anthol. XI, 268, von Neulateinern häufig umgedichtet.

Auf Stipsen. (S. 17.) Nach Euricius Cordus (VI, 10): „in Hectorem, qui nobilitatem emit."

Auf den Sanctulus. (S. 17.) Nach Euricius Cordus (VI, 16) (Von einem Franziskaner):

„exuit accitus contemplaturque puellas,
hic quidam cingens ilia fune pater . .

contemplativae, quam fert se ducere, vitae
magnus, ut hoc faciat, suspicor, urget amor."

Auch hier ist Lessings Sinngedicht eine selbständige Erweiterung. Lessings Verhältnis zu seinen Vorbildern bedürfte einer eingehenden Untersuchung; mit der bloßen Konfrontierung der „Plagiate", wie es Albrecht tut, ist nichts gewonnen.

An Grillen. (S. 17.) Nach Martial III, 83:

„ut faciam breviora mones epigrammata, Cocles.
fac mihi, quod Chione. non potui brevius."

An den Salomon. (S. 17.) V. 2. Prediger 7, 29: „Unter tausend habe ich einen Menschen gefunden, aber kein Weib habe ich unter den allen gefunden."

Das böse Weib. (S. 18.) Nach einem Epigramm von Grudius (epigr. I, 25):

„una modo est toto mala femina in orbe:
ast hanc quisque suae vir putat esse domi."

Als Diktum in Lehmanns Florilegium (cap. Weib no. 42) zitiert.

An den Ämil. (S. 18.) Nach einem Epigramm Owens (65):

„qui cuivis quidvis credit, male creditur illi."

Trux an den Sabin. (S. 18.) Nach Martial I, 32:

„non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare.
hoc tantum possum dicere, non amo te."

An einen Lügner. (S. 18.) Nach Wernicke (S. 43).

An die **. (S. 19.) Nach einem Briefe K. Lessings (vom 24. Dez. 1770) ist Ramler für diese Fassung verantwortlich. — V. 4. Pan = jeder. Pan soll nach Duris (bei Tzetzes, Scholien zu Lykophron V. 772) von sämtlichen Freiern der Penelope gezeugt worden sein.

Auf Alandern. (S. 19.) Vgl. Horaz, Epode 6.

Auf einen Brand zu ** (S. 19.) Nach Euricius Cordus (IV, 15), der von Franziskanermönchen spricht.

An einen. (S. 19.) Nach Apollinarios in der griech. Anthol. XI, 421, von Neulateinern öfters benützt.

Auf den Kodyll. (S. 19.) Vgl. Martial VII, 98:

„omnia, Castor, emis: sic fiet, ut omnia vendas."

Schon von Opitz (flor. var. epigr. 27) nachgebildet.

An den Pompil (S. 19). In Lessings „Selbstbetrachtungen" erscheint dieser Gedanke als Lebensgrundsatz des Dichters.

Grabschrift auf ebendenselben. (S. 20.) Einem Epigramm des J. Davies (19) auf den „dogged Cineas" nachgebildet, der immer „a dog" wiederholt.

Auf die Phasis. (S. 20.) Vgl. das Lied: „Die Schöne von hinten", S. 54.

Auf eine Liebhaberin des Trauerspiels. (S. 20.) Nach Martial II, 41.

Auf ein Schlachtstück von Hugtenburg. (S. 20.) Nach Lukillios in der griech. Anthol. XI, 211, wo der Soldat Calpurnius den homerischen Kampf bei den Schiffen erblickt und niederfällt und ruft: „Schont, kriegslustige Troer, meiner!" Prinz Eugen ließ von Hugtenburgh seine 1708 und 1709 mit Marlborough gelieferten Schlachten malen, gesammelt in „Batailles gagnées avec le Prince Eugène de Savoye, depeintes et gravées par J. H." (Haag 1725). Das hier getroffene Gemälde befand sich damals im Kabinett des Bürgermeisters Gräve in Hamburg, wo es Lessing während seines dortigen Aufenthaltes gesehen haben wird. — V. 2. Quartier, d. h. Pardon, Schonung.

Auf den Hablador. (S. 21.) Hablador, d. h. Schwätzer (spanisch). Nach Gombauld (epigr. I, 87), der vom Grand Parleur spottet:

„Si l'on vous croit, bouche de rose!
Lysandre parle bien, nul ne peut l'esgaler.
Il devrait bien sçavoir parler;
Il ne fait jamais autre chose."

Auf den Mison. (S. 21.) μισέω (griech.), d. h. ich hasse. Nach Dactius (poem. p. 76).

„oderunt omnes (dixi) te, Raucide. at ille
si potes invenias quos ego (dixit) amem."

Der reiche Freier. (S. 21.) Nach Martial V, 82.

Auf den Rufinus. (S. 21.) Nach Martial III, 79:

„rem peragit nullam Sertorius, inchoat omnes.
hunc ego, cum futuit, non puto perficere."

Das Motiv wird von französischen Epigrammatikern öfters variiert.

Hänschen Schlau. (S. 21.) Nach Martial V, 81:

„dantur opes nulli nunc nisi divitibus".

An die Dorilis. (S. 21.) Nach Martial I, 83, der viel gröber sagt:

„os et labra tibi lingit, Manneia, catellus:
non miror, merdas si libet esse cani."

Auf den Fabull. (S. 22.) Nach Martial X, 54:

„mensas, Ole, bonas ponis, sed ponis opertas.
ridiculum est: possum sic ego habere bonas."

Lessing faßt die „mensae" als Wechseltische (wie bei Cic. or. 36, 88), nicht als verdeckte Gerichte.

Entschuldigung wegen unterlassenen Besuchs. (S. 23.) Übersetzung nach Martial II, 5.

An den Paul. (S. 23.) Übersetzung nach Lukian, Gr. Anthol. XI, 429.

Velt u. Polt. (S. 23.) Nach einer Anekdote in den facetiae (II, 117) des Bebel.

Die blaue Hand. (S. 23.) Nach einer Anekdote in den Menagiana (I, 259).

Der Schuster Franz. (S. 24.) Nach Martial I, 47. Dieser spricht vom Arzt Diaulus, der zum vespillo (Totengräber oder Henkersknecht) geworden ist. Über dies Epigramm Martials verbreitet sich Lessing eingehender in den „Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm (III, 7).

Das Mädchen. (S. 24.) Nach Ausonius (epigr. 77), auch von J.-B. Rousseau (épigr. I, 8) benützt.

Auf den Fell. (S. 24.) Nach Demodokos in der griech. Anthol. XI, 237, von Spätern sehr häufig benützt; dort sticht eine Natter einen Kappadokier, die im Altertum berüchtigt waren.

Auf den Kauz. (S. 25.) Nach Martial III, 9:

„versiculos in me narratur scribere Cinna.
non scribit, cuius carmina nemo legit."

Ebenfalls von Hagedorn (V, 364) und andern benützt.

An den Leser. (S. 25.) Übersetzung nach Gombauld (épigr. II, 11).

An ebendenselben. (S. 25.) Nach Martial II, 21:

„basia das aliis, aliis das, Posthume, dextram.
dicis, utrum mavis? elige: malo manum."

Vgl. auch Lukians Nigrinus (c. 21).

Auf einen gewissen Dichter. (S. 25.) Gemeint ist Klopstock. Der Stachel trifft aber mehr die Nachahmer, als den Sänger des Messias. Im gleichen Sinn wendet sich Lessing im Maiheft (1751) des „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" gegen die Messiasnachahmer.

An den Wesp. (S. 26.) Übersetzung nach Marullus (epigr. I, 39).

An den Trill. (S. 26.) Nach einer Anekdote in den Menagiana (I, 336), auch von Malleville (Poésies p. 363) und Molière (le Mariage forcé, Sz. 14) verwertet.

An die Fuska. (S. 26.) Fusca, d. h. die Braune (lat.). Nach Grudius (épigr. I, 9):

„si non flava coma est, est tibi flava cutis."

Auf den Tod des D. Mead. (S. 26.) Übersetzung nach Palladas in der griech. Anthol. XI, 281, der vom Arzt Magnos spricht. Von Neulateinern viel benützt. — Mead war 1754 gestorben.

Auf die schöne Tochter eines schlechten Poeten. (S. 26.) Nach einem Epigramm des Mérille (Menagiana IV, 48), das auf die lockere Tochter Susanne des berühmten Rechtslehrers Cujacius (1522 bis 1590) gemünzt ist.

Auf den Sextus. (S. 27.) Nach Martial III, 8:

„Thaida Quintus amat“. quam Thaida? Thaida luscam.
unum osculum Thais non habet, ille duos.“

Schon von Opitz übersetzt (epigr. 17).

Kunz und Hinz. (S. 27.) Übersetzung nach Euricius Cordus (III, 77), dessen Pointe lautet:

„impius est idem cum Satana monachus.“

Auf den Bav. (S. 27.) Vgl. Anmerkung zu Bavs Gast (S. 14). Übertragung nach Euricius Cordus II, 13.

Auf die Galatee. (S. 27.) Übersetzung nach Lukillios in der griech. Anthol. XI, 68, von Neulateinern häufig nachgebildet.

Auf die Hütte des Irus. (S. 28.) Übertragung nach Julian in der griech. Anthol. IX, 654, schon von Polizian (epigr. 115) nachgedichtet. Irus, der Name eines homerischen Bettlers in der Odyssee.

Auf einen gewissen Leichenredner. (S. 28.) Lessing verspottet sich selbst. Er mußte einmal eine Leichenrede halten, kam sich aber dabei so lächerlich vor, daß er auf sich selbst das Epigramm verfaßte (vgl. Danzel I², 236f.). Übrigens stammt die Pointe aus Martial VIII, 69.

Das schlimmste Tier. (S. 28.) Nach einem Ausspruch des griech. Weisen Bias (bei Plutarch de adulatore et amico c. 19) oder Thales (bei Plutarch sept. sap. conv. c. 5).

Auf die Magdalis. (S. 28.) Nach Martial X, 8:

„nubere Paulla cupit nobis, ego ducere Paullam
nolo: anus est. vellem, si magis esset anus.“

U. a. auch von Joh. Müller (bei Weichmann, Poesie d. Niedersachsen, IV, 441) nachgeahmt.

Auf Lorchen. (S. 28.) Nach Logau, 1. Tauf. 10. H. 56:

„Die Keuschheit macht, daß Weiber werden
Zu klaren Engeln auf der Erden:
Doch ist es so gar seltsam nie,
Manch Luzifer steckt auch allhie.“

Der spielsüchtige Deutsche. (S. 28.) V. 1. Der römische Geschichtschreiber Tacitus schildert in der Germania das Leben der Germanen.

Das Pferd Fr. Wilhelms. (S. 29.) Nach Philippos in der griech. Anthol. IX, 777, der von einem Pferde des Lysippos dasselbe rühmt.

Auf die feige Mumma. (S. 29.) Nach Euricius Cordus (VII, 95). Nur kehrt Lessing die Sache um; denn bei Cordus heißt es:

„nullis uxor Apri terretur Amantia spectris,
in speculo didicit, ferret ut illa, suo.“

Auf einen unnützen Bedienten. (S. 29.) Übersetzt aus Lukian in der griech. Anthol. XI, 431, von Neulateinern oft nachgebildet.

An den Herrn B. (S. 30.) Übersetzt aus Martial XI, 35.

An zwei liebenswürdige Schwestern. (S. 30.) Nach einem Bonmot bei Aristainetos (epist. I, 2), in den Menagiana (III, 376) verwertet.

Auf den D. Klystill. (S. 30.) Übersetzt aus Martial VIII, 74:

„hoplomachus nunc es, fueras ophthalmicus ante:
fecisti medicus, quod facis ophthalmicus."

Auf Muffeln. (S. 30.) Nach Ménage (poés. fr. V, 3).

An den Vax. (S. 31.) Vgl. „Auf einen gewissen Leichenredner" (S. 28). Die Pointe aus Martial VIII, 69:

„cum facias versus nulla non luce ducenos,
Vare, nihil recitas. non sapis, atque sapis."

Von Euricius Cordus (XIII, 29), Opitz (fl. ep. 31) u. a. nachgebildet.

Auf den Cytharist. (S. 31.) Nach Martial VIII, 20.

Auf den Maler Klexs. (S. 31.) Nach Leonidas in der griech. Anthol. XI, 213, von Neulateinern häufig benützt.

Auf einen Zweikampf. (S. 31.) Die Pointe findet sich bei Gellert, Fabeln und Erz. (I, 11):

„Er reißt den Degen aus der Scheide
Und — o was kann verwegner sein?
Kurz, er besieht die Spitz' und Schneide,
Und steckt ihn langsam wieder ein."

Auf den Veit. (S. 32.) Nach Martial VII, 9, der aber auf die Beredtheit des 60jährigen Cascelius wartet.

Die Vorspiele der Versöhnung. (S. 32.) Nach Catull 92. Vgl. den Abschnitt „Catull" in Lessings „Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm".

Auf den Avar. (S. 32.) Avarus, d. h. der Geizige. Übersetzt nach Et. Pasquier (ep. IV, 42):

„omnia pauperibus moriens dedit Harpalus, heres
ut se non fictas exprimat in lacrymas."

Grabschrift der Tochter usw. (S. 33.) Beata, d. h. die Glückselige.

Auf den Marius. (S. 33.) Übersetzt nach Martial IX, 82.

An einen Autor. (S. 33.) Vgl. den ähnlichen Gedanken in Lessings lat. Epigr. n. 5 ad Ponticum (S. 46).

Auf den Ley. (S. 33.) To lie, d. h. lügen (englisch). Übersetzt nach Euricius Cordus (III, 5):

„iam scio, mentitur Vigesia; qui potes illud
scire absens? video. qui? quoniam loquitur."

Die Sinngedichte über sich selbst. (S. 34.) Nach Martial II, 1. In der Schlußpointe redet der Dichter sein Buch also an:

„esse tibi tanta cautus brevitate videris?
hei mihi, quam multis sic quoque longus eris!"

Anhang.

Die erste Veröffentlichung jedes Gedichtes, die für die Anordnung des Anhanges bestimmend ist, wird im folgenden in eckigen Klammern den Titeln beigefügt.

Charlotte. (S. 34.) [In den Kleinigkeiten, 1751.] Nach Euricius Cordus VII, 81.

Auf einen elenden komischen Dichter. (S. 34.) [Berlin. Zeit., 1751, 6. März.] Lessing trifft seinen Freund Ossenfelder; deshalb hatte er auch mit deutlicher Anspielung auf dessen Namen in V. 2 statt „Koromandels" „Knochenackers stumpfer Kiel" geschrieben (1751). Das Epigramm bezieht sich auf die beiden Dramen „Die Weiberstipendien" und „Der Faule und die Vormünder", die Lessing (a. O.) sehr abfällig kritisierte; als Abschluß dieser Rezension folgte dies Sinngedicht. — V. 4. Plautos, d. i. mehrere „Plautus".

Auf das Gedicht „Die Sündflut". (S. 35.) [Im Neuesten, Juli 1751.] Spott auf Bodmers „Synd-Flut", ein Gedicht. Gesang I u. II. Zyrich 1751, vollständig 1755. Eine der zahllosen schlechten Nachahmungen des Messias. Im Maiheft 1751 des „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" und 27. St. der „Krit. Nachrichten" (1751) wird dies Gedicht von Lessing nicht ungünstig besprochen. Man glaubt den Widerspruch zu lösen, wenn man jene Rezension ironisch auffaßt.

Auf den Herrn M** (S. 35.) [Im Neuesten, Juli 1751.] Der ursprüngliche Titel lautete: „Auf Herr Merkeln, den Erfinder der Quadratur des Zirkels in Schwaben". — V. 4. Archimedes, einer der berühmtesten Mathematiker des Altertums. — V. 8 lautete 1751: „Wie auf den Moses Mahomet".

An den Herrn R. (S. 35.) [Im Neuesten, Juli 1751: „An Hn. D**".]

Auf den Sophron. (S. 36.) [Im Neuesten, Juli 1751: „Von C**".] Übersetzt nach Owen (epigr. III, 127).

Auf des Herrn K* Gedanken ... (S. 36.) [Im Neuesten, Juli 1751.] K* = Kant.

Nachahmung des 84. Sinngedichts. (S. 36.) [Im Neuesten, Juli 1751.]

Sertor. (S. 36.) [Im Neuesten, Sept. 1751.] Übersetzt nach N. Grudius (epigr. I, 10): in Sertorium.

Turan. (S. 36.) [Im Neuesten, Sept. 1751.] Übersetzt nach N. Grudius (epigr. I, 29): In Turannium.

Auf das Heldengedichte „Herrmann". (S. 36. „Auf den Heldendichter des Herrmanns.") [Berlin. Zeit., 1753, 13. Jan.] Ein Epos von Chr. O. von Schönaich, dem bekannten Widersacher Klopstocks. — V. 2. G** = Gottsched, wie Lessing 1753 ausschrieb. — V. 6. Phaethon, der den Sonnenwagen nicht zu lenken wußte, wurde von Zeus durch einen Blitzstrahl niedergeschmettert. — Vgl. zum Ganzen Martial V, 53 (und dessen Vorbild Lukillios, Gr. Anthol. XI, 214).

Auf einen bekannten Dichter. (S. 36.) [Schriften, 1753.]

Der Zwang. (S. 37.) [Schriften, 1753.] Nach d'Aceilly (Div. poés. p. 74).

Gespräch. (S. 37.) [Schriften, 1753.] Vergleiche Martial V, 73 und VII, 3.

An den Dorilas. (S. 37.) [Schriften, 1753.]

Auf die Thestylis. (S. 37.) [Schriften, 1753.] Man vgl. dazu Priapeia I, 75.

Auf den Urban. (S. 37.) [Schriften, 1753.]

Auf .... (S. 37.) [Schriften, 1753.] Auf Voltaire. Danzel (I², 212) schreibt darüber: „Nun war Voltaire damals in den berüchtigten Prozeß gegen Abraham Hirsch wegen der sächsischen Steuerscheine verwickelt, bei welchem sich der berühmte Kämpfer für Licht und Wahrheit nicht mehr und nicht weniger als zwei Fälschungen von Handschriften und einen, jedoch nur schriftlichen, Meineid zuschulden kommen lassen." Vgl. jetzt die eingehende Studie von W. Mangold: „Voltaires Rechtsstreit mit dem kgl. Schutzjuden Hirschel 1751" (Berlin 1905).

V. 1. B** = Berlin. — V. 11. Oedipe, die erste Tragödie Voltaires (1718). — V. 12. Eine Aventure plaisante über den Marquis de Montperni, sehr schlüpfrigen Inhalts, lies nach in Voltaires Oeuvres 55, 456 und 487 f.

Auf ... (S. 38.) [Schriften 1753.] Auf Arnaud, einen bedeutenden französischen Schriftsteller an Friedrichs Hof. Von Voltaire angefeindet, mußte er schon nach einem Jahre Berlin wieder verlassen. (Vgl. Namenreg.) Lessing trifft hier eine andere schlechte Charaktereigenschaft Voltaires.

Auf eine Dissertation ... (S. 38.) In der Berlinischen Zeitung (53. St.) vom 2. Mai 1754 heißt es einleitend: „Eines wundert uns, daß Herr M. Weiß seiner Dissertation, die sich mit Tantum abest anfängt, keine carmina gratulatoria (Glückwunschgedichte, nach altem Herkommen) hat beifügen lassen. Wir nehmen uns die Freiheit, diesen Mangel mit folgendem zu ersetzen." — V. 2 und 4. Tantum abest = so viel fehlt; parum adest = zu wenig ist da.

Ein anders. (S. 39.) [Berlin. Zeit., 1754, 9. Nov.] Sarens, d. i. Sarahs.

Antwort auf die Frage ... (S. 39.) [Berlin. Zeit., 1755, 11. Jan.] Auf Gottsched gemünzt. — Duns, vom engl. dunce = Schwachkopf, Tölpel. Dunciad, satir. Heldengedicht Popes auf die schlechten Dichter seiner Zeit; ebenso betitelte Palissot seine Satire gegen die Enzyklopädisten (1764) „La Dunciade". Wieland plante 1755 eine Dunciade auf Gottsched, im 123. St. der Berlin. Zeit. 1755 von Lessing angezeigt. Auf das vorliegende Epigramm hatte er schon im 4. St. ebd. hingewiesen: „Denjenigen Fremdlingen in dem Reiche des Witzes, welche vielleicht fragen sollten: Wer ist der große Duns? wollen wir nächstens diese Frage beantworten". — V. 1 in — — = Leipzig, V. 4. S** = Schönaich. Vgl. auch das Heldengedichte Herrmann (S. 36). — V. 5.

Philipp von Zesen, Stifter der „Deutschgesinnten Genossenschaft", ein eifriger Sprachreiniger.

Lobspruch des schönen Geschlechts. (S. 39.) [Hamb. Neue Zeit. 1767, 2. Nov.]

In eines Schauspielers Stammbuch. (S. 39.) [Theaterkalender auf das Jahr 1779, S. LXIV.] Gemeint ist der Schauspieler G. Fr. Lorenz in Mannheim, der Bruder der Schauspielerin Lorenz, die Lessing s. Z. verehrte.

In ein Stammbuch 1779. (S. 40.) [Musenalm. 1780, S. 132.]

Die Verleumdung. (S. 40.) [Musenalm. 1780, S. 189.] Nach Martial I, 28.

Grabschrift auf Voltairen. (S. 40.) [Musenalm. 1780, S. 205.] V. 4. Henriade, Epos auf Heinrich VI. von Frankreich (1745).

Als der Herzog Ferdinand ... (S. 40.) [Musenalm. 1780, S. 207.] Prinz Ferdinand von Braunschweig, einer der bedeutendsten Strategen unter Friedrich d. Gr. — V. 8. Konr. Ekhof, „der Vater der deutschen Schauspielkunst".

In Schröders Stammbuch. (S. 41.) [Schink, Dichter-Manuskripte, Wien 1781, S. 147; dann F. L. W. Meyer, F. L. Schröder I (1819), 337.]

In ein Stammbuch ... (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 40.]

Warum ich wieder Epigramme mache. (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 45.] Boxberger hält dies Sinngedicht für einen Angriff auf Klopstock, von dem kurz vorher im Voßischen Musenalmanach Epigramme erschienen waren.

In ein Stammbuch. (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 82.]

Über das Bildnis eines Freundes. (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 101.]

In ein Stammbuch, in welchem ... (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 122.]

Sittenspruch. (S. 41.) [Musenalm. 1782, S. 158.]

Auf die Katze des Petrarch. (S. 42.) [Musenalm. 1783, S. 156.]

Sittenspruch. (S. 42.) [Musenalm. 1783, S. 182.]

Auf den Streit des Herrn Bosens. (S. 42.) [Schriften 1784.] Lessing schreibt (9. Juni 1752) an C. F. Nicolai in Halle a. d. S. von Wittenberg aus: „Es werden Ihnen ohne Zweifel die Bogen schon zu Gesichte gekommen sein, welche die hiesige theologische Fakultät wider den H. Professor Bosen dem Publico aufgehangen hat ... Sie wissen, daß der ganze Streit daher entstanden ist, weil der H. Prof. Bose einige Schritte von Luthers Grabe sich nicht zu sagen gescheut hat, daß der jetzige Papst ein gelehrter und vernünftiger Mann sei." Gemeint ist Papst Benedikt XIV. (1740—1758), ein ausgezeichnet gelehrter und toleranter Mann, Gegner der Jesuiten und Friedrichs II. von Preußen.

Auf Rabners Tod ... (S. 42.) [Schriften 1784.] Rabener starb als sächsischer Obersteuerrat zu Dresden, bekannt als Satirendichter.

Die große Welt. (S. 42.) [Schriften 1784.]

Unter das Bildnis des Königs von Preußen. (S. 42.) [Schriften 1784.] Gemeint ist Friedrich d. Gr.

Doppelter Nutzen einer Frau. (S. 42.) [Schriften 1784.] Nach Palladas in der griech. Anthol. XI, 381, von Neulateinern ungemein häufig verwertet.

Nutzen eines fernen Garten. (S. 43.) [Schriften 1784.] Nach Martial II, 38.

Der Blinde. (S. 43.) [Schriften 1784.]

Auf ein Karussell. (S. 43.) [Schriften 1784.]

Der Arme. (S. 43.) [Schriften 1784.] Nach Palladas in der griech. Anthol. X, 63, von Neulateinern häufig nachgebildet.

Kunz und Hinz. (S. 43.) [Schriften 1784.]

Auf einen Sechzigjährigen. (S. 44.) [Schriften 1784.]

An den Dümm. (S. 44.) [Schriften 1784.]

Grabschrift auf Kleist. (S. 44.) [Allg. Deutsche Bibl. 61, II (1785), S. 422.] Nach der griech. Anthol. VII, 46.

Auf das Alter. (S. 44.) [Aus Lessings Briefwechsel mit seinem Bruder Karl Gotthelf 1794; Brief vom 8. Jan. 1771.]

Auf Johann von Döring. (S. 44.) H. Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten (VI, suppl. (1811), S. 500) schreibt dazu: „In Wolfenbüttel lebte zu Lessings Zeiten ein Herr von D., welcher zu den Lüneburgischen Patriziern, zu den sogenannten dortigen Salzjunkern gehörte, aber gern ein Edelmann sein wollte, klein von Person war, Verse machte und Lessingen mit deren Vorlesung und geforderter Beurteilung häufig behelligte." Die Quelle dazu ist Holberg, epigr. 3,64: In Faustinum salis venditorem et virum fatuum:

„Faustini domus ac caveae sale sunt cumulatae.
Insalsus dominus, salsaque tota domus."

Grabschrift auf einen Gehenkten. (S. 44.) [Jördens, Denkw. II (1812), S. 41.] Nach einem Epitaph Scarrons (VII, 352).

In des Schauspielers Brockmann Stammbuch. (S. 44.) [Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821, S. 80.] Bisher in keiner Lessingausgabe verzeichnet.

Auf Albert Wittenberg ... (S. 44.) [Blätter f. literar. Unterh. 1843, Nr. 247.] Lessing hatte die Werke des Dusch, „eines schönen Geistes, dem es in mehr als einer Art der Poesie gelungen ist", im 77. Literaturbrief und in der Berlin. Zeit., 1755, 12. St. und später in der Hamburg. Dramaturgie beifällig beurteilt. Lessing schreibt am 27. August 1768 an Nicolai: „Die Rezension von Meusels Apollodor ist von mir; aber sehen Sie einmal, mit welchen Druckfehlern sie der ** mit Fleiß abdrucken lassen! Er ist Klotzens geschworner Waffenträger." Gemeint ist der damalige Redakteur des Korrespondenten Albrecht Wittenberg; aus dieser Zeit stammt wohl auch Lessings Epigramm.

An Justus Heinrich Saal. (S. 45.) [Lachmann-Maltzahn (1853) I, 253.] In einem Exemplar der Schriften 1753, Band I auf der Rückseite des Titelblattes; datiert Dresden, den 17. März 1756. Saal war Kreisinspektor in Leipzig.

Unvollendeter Entwurf ... (S. 45.) [Lachm.-Muncker (1886) I, 52.] Aus den Breslauer Papieren.

Das Sinngedicht auf Se. Preußische Majestät (Muncker I, 49f.) ist nach Redlichs Nachweis (Viertelj. f. Lit. II, 278ff.) nicht von Lessing, sondern von dem Hamburger Joh. Diet. Leyding (1721—1781).

Epigrammata. (Übersetzt vom Herausgeber.)

Vgl. die Übersetzung Boxbergers in Kürschners Dtsch. Nat.-Lit. und Ph. L. Krafts in den Blättern f. bayr. Gymn. 1883, S. 179f.

Nach dem Briefe Lessings an seinen Bruder Karl (vom 8. Jan. 1771) war er im Zweifel, ob er diese lateinischen Epigramme in die „Vermischten Schriften" von 1771 aufnehmen solle: „Was rätst Du mir, ob ich die alten lateinischen Sinngedichte soll wieder drucken lassen? Frage auch Herrn Ramler, was er dazu sagt." Offenbar sprachen sich beide dafür aus, weil sie in den „Vermischten" und „Sämtlichen" Schriften wieder erscheinen.

Ad Turanium. (S. 46.) Ad K... (1753) = Klopstock.

Die Ehre, die dir Freunde schenkten,
Solang du schaust das Licht,
Hat selten nach dem Tod ein Dichter,
Auch du, mein Lieber, nicht.

Ad Gelliam. (S. 46.)

Willst du die Wünsche kennen deines Dichters,
Du Mädchen, das die Jungen all umfrein:
Nichts sind ihm Königsschätze, nichts die Ehren,
Erst sei er seiner Herr, dann sei er dein!

In Aristum. (S. 46.)

Ich weiß nicht viel, so lügt Arist gerissen:
Wer nicht viel weiß, kann einiges doch wissen.

Ad Amicum. (S. 46.) (Gegenstück zu Martial VI, 79.)

In Armut bist du heiter, Freund:
Drum hüt' dich vor Fortunens Tücke,
Daß nicht ihr Neid erwacht und meint,
Du lebtest in zu großem Glücke.

Ad Ponticum. (S. 46.)

Mit welcher Miene, Freund, ich deine Lieder las?
Frag' lieber, bester Freund, ob ich die Lieder las!

Ad Pompillam. (S. 46.)

Dein Mann herzt andre Frauen, und du lächelst?
„Nanu, was jenem billig, ist mir recht."
Wer aber will denn dich, Pompilla, herzen?
Ist das, Pompilla, wirklich gleiches Recht?

In Caecilianum. (S. 47.)

Man sagt, du seiest sehr beredt
Und grad so fromm, so sagt man immerdar.
Es ist zwar ganz unglaublich, Freund,
Doch sagt's die ganze Welt, drum ist es wahr.

Ad** (S. 47.)

Wenn du mich lobst, schließt du den Albus ein;
Reut dich mein Lob wohl immer hinterdrein?

In Albam. (S. 47.)

Kaum wird sie wach, erzählt sie mir die Träume:
Für sich hat sie den Schlaf, für mich die Träume.

Ad Priscum. (S. 47.)

Gibst du Geschenke, darf dein Lied nie fehlen:
Die Gaben sind's, die traun! dein Lied empfehlen.

In Paulum. (S. 47.)

„Ja, dichten will ich stets! Wem schadet's, was ich schuf?'
So sagst du. — Keinem, Freund, nur deinem Ruf.

Ad Sosibianum. (S. 47.)

Wieviel der Jahre Galatee wohl zählen mag?
Wieviel sie zählt bei Nacht, verrät sie nicht bei Tag.

Ad Posthumum. (S. 47.)

Du leihst dein Ohr dem Kritikus
Und tilgst so manche Lieder:
So tilgt man mit dem eignen Tod
Den schlimmsten Leumund wieder.

Ad Tuccam, ludimagistrum. (S. 47.) [Auf den Schulmeister Tucca.]

Wenn du vor deiner Schule sitzst,
So läßt du oft die Winde fahren:
O kann man deines Geistes Wucht
Auf andre Weise nicht erfahren?

Ad eundem. (S. 47.) [Auf denselben.]

Du mühst dich arg, die Miene ernst zu machen:
Dein einstudierter Ernst reizt nur zum Lachen.

In Canem. (S. 47.) [Auf Hund.]

Der Hund treibt's mit der Hundeschwester bunt.
Wie schiltst du dann Blutschänder noch Freund „Hund"?

In Armillum. (S. 48.)

Armill gab ein Geschenk? Er, der den Armen
Geschenke nur vor Zeugen gibt?
Armill gab ein Geschenk. Wem gab er's aber?
Sich selbst, den er am meisten liebt.

Ad Olum. (S. 48.)

Wer fleißig betet, wenn er Muße hat,
Der wendet schlechte Stunden sehr gut an;
Wer fleißig betet, wenn er Arbeit hat,
Der wendet gute Stunden sehr schlecht an.

Ad Neaeram. (S. 48.)

Dich hat der Maler schlecht gemalt. Laß ihn verteid'gen!
Mein schönes Kind, er wollte Venus nicht beleid'gen.

Ad Murlam. (S. 48.)

„Schreib keine Possen mehr!" so mahnt dein ernst Gesichte.
Was liest du, Ärmster, dann, wenn ich nicht Possen dichte?

Anhang.

Ad Naevolam. (S. 48.) [Schriften 1753 I, 231; fehlt in der Ausgabe von 1771.]

Du suchst Gesundheit? Freundin, lüg nur immerzu'
Wenn du Gesundheit suchst, was willst beim Arzte du?

Von eines gewissen Poesie. (S. 48.) [Bl. f. literar. Unterh. 1843 Nr. 247.]:

„Für Toren alles wie ein Wunder wirkt,
Was sich versteckten Sinns dem Leser birgt."

Lieder.

An die Leier. (S. 49.) Nach der 1. Ode des Anakreon. Im Wettstreit mit Chr. Fel. Weiße gedichtet; vgl. Weißes scherzhafte Lieder (I, S. 3) „An die Muse".

Die Küsse. (S. 50.) Das Motiv findet sich auch bei Sannazarius (epigr. I, 6).

Das aufgehobene Gebot. (S. 51.) Ein ähnliches Motiv findet sich bei Wilkens (in Weichmanns Poesie der Niedersachsen VI, 403), wo statt des Trinkens vom Spielen die Rede ist.

Die Beredsamkeit. (S. 52.) V. 5/6 = Horaz ep. I, 5, 19: „fecundi calices quem non fecere disertum?"

Die Haushaltung. (S. 52.) Nach Hagedorn „Der ordentliche Hausstand" (III, 52), der seinerseits „Le Drôle de Menage" aus dem Nouveau Recueil de Chansons choisies (III, 67) benützte.

Der Regen. (S. 53.) Nach Vergier (poés. div. II, 287).

Der alte und der junge Wein. (S. 53.) Das gleiche Motiv bei Hagedorn „Das Beyspiel" (1728), (III, 122). Vgl. auch Lessings ähnl. Lied „An den Wein" (S. 61).

Die Türken. (S. 53.) Man vergleiche dazu Weißes Gedicht „Der Türke" (I, 134).

Alexander. (S. 54.) Nach Haller „Über die Ehre", V. 157 bis 162, der ebenfalls von Alexander spricht:

„Er aber weint, weil, dort zu kriegen,
Der Himmel keine Brücke hat."

An eine kleine Schöne. (S. 54.) Nach El. Schlegels „Der junge Herr" (III, 410).

Das Paradies. (S. 55.) Vergleiche damit Hagedorns „Adelheid und Henrich oder die neue Eva und der neue Adam" (II, 73), der als Quelle Du Cerceau (fables et contes II, 35) angibt.

Die Gespenster. (S. 56.) Diese Gespenstergeschichte soll sich im „Collegium Carolinum" zu Braunschweig ereignet haben, wie Mylius im 10. Stück des „Naturforscher" 1747 berichtet. Im 11. Stück er-

schien Lessings Gedicht. — V. 17/18, gemeint eine Schlacht im österreichischen Erbfolgekrieg.

Lob der Faulheit. (S. 57.) Der Herausgeber des „Naturforscher", Mylius, schickt diesem und dem nächsten Scherzgedicht folgende Bemerkung voraus (1747, S. 174): „Als ich meinen poetischen Gehülfen an einem Beytrage erinnerte, schickte er mir dieses Lied. Als ich ihn hierauf fragte, wie er denn sein Leben bei der Faulheit so hinbringen wollte, daß ihm die Zeit nicht lang würde? so erhielt ich folgendes zur Antwort."

Der Geschmack der Alten. (S. 58.) Lessing spielt hier auf den bekannten Streit über den Vorzug der Neuern vor den Alten an, den Ch. Perrault durch sein episches Gedicht „Le siècle de Louis le Grand" (1687) hervorrief und in seinem vielumstrittenen Werk „Parallèle des anciens et des modernes" (Paris 1688—96) schürte. Gegen Lessings Gedicht, das in dem Fragment „Aus einem Gedichte an den Herrn M**" (S. 178) eine ausführlichere, ernste Fortsetzung findet, trat in derselben Zeitschrift, dem „Naturforscher" (S. 607—612) ein H. auf, um in einem längeren Gedicht die Neueren zu verteidigen. Lessing setzte seinen Einwürfen poetische Anmerkungen entgegen (S. 197).

Der Irrtum. (S. 60.) Man vergleiche dazu Hagedorns „Lindor" (I, 184).

An den Wein. (S. 61.) Vgl. „Der alte und der junge Wein", S. 53.

Für wen ich singe. (S. 62.) Eine Weiterführung der ersten Verse durch Kästner ist Euphorion V, 65 mitgeteilt. — V. 24. Über Benj. Schmolke siehe Namenregister.

Der Donner (S. 63.) Vgl. den 127. Literaturbrief, wo die ältere Fassung zitiert wird (IV, 261).

Der müßige Pöbel. (S. 63.) In Lehmanns Florilegium (Kapitel: Müßiggang, N. 20) heißt es: „Ein berühmbter Theologus sagt zur guten Gesellschafft beym Trunck: ‚Bibite, Domini, bibite, ne Diabolus vos otiosos inveniat.'"

Die Musik. (S. 64.) V. 1—4, vgl. Horaz, c. II, 13, 29ff., der von Alkaios und Sappho sagt:

> „utrumque sacro digna silentio
> mirantur umbrae dicere; sed magis
> pugnas et exactos tyrannos
> densum umeris bibit aure volgus."

V. 10. Paßglas, ein hohes, mit Pässen (Ringen) versehenes Glas.

An den Horaz. (S. 64.) V. 11. Amathunt, Stadt auf Zypern, der Aphrodite geweiht, mit dem Tempel der Venus Amathusia.

Niklas. (S. 65.) Nach der historia de parocho et rustico bei Bebel (facetiae I, 60), u. a. auch von Hans Sachs benützt in seinem Schwank „Der Bauer mit dem Himmel und Höll' und seinem Esel", V. 25—34.

Die Küsse. (S. 65.) Nach Catull, c. 5. Vgl. H. Michel, „Vivamus, mea Lesbia, atque amemus in Deutschland" (Privatdruck 1907).

Das Leben. (S. 66.) V. 14. Nestor, der Homerische Heldengreis, als Typus eines erfahrenen Alten.

Die Biene. (S. 66.) Strophe 1. Nachbildung des 33. Liedchens von Anakreon.

Der Flor. (S. 68.) Man vergleiche damit das ähnliche Lied von Weiße „Auf die Herausforderung einer Amazone" (Scherzhafte Lieder I, 29).

Die Ente. (S. 69.) Gegenstück zu Hagedorns „Alcetas an die Alsterschwäne" (III, 35).

An die Schwalbe. (S. 71.) V. 6. Prokne setzte ihrem Gatten Tereus den eigenen Sohn Itys zum Mahle vor und wurde dafür in eine Schwalbe verwandelt.

Die Kunstrichter und der Dichter. (S. 72.) V. 9—11, nach Muret (poem. var. II, 47):

„cur tua vix sint salsa epigrammata, quaeris?
diluis haec nimio, Pontiliane, mero."

Anhang.

Lessing hatte in seiner Selbstrezension der „Kleinigkeiten" (Berlin. Zeit. 1751, 145. St.) einige mittelmäßige Stücke als solche bezeichnet und empfohlen, „in seiner Sammlung folgende gänzlich zu überschlagen: An den Anakreon, Die Sparsamkeit, Der Vetter und die Muhme, Die Ente, Der bescheidene Wunsch, Das Schäferleben, Der Schiffbruch und die Redlichkeit". Von diesen wurde in der Tat in der Ausgabe von 1771 nur „Die Ente" beibehalten. —

Der Tabak. (S. 72.) [In den „Ermunterungen", 1747, S. 317 bis 318.] Voraus ging eine Abhandlung, daß das Tabakrauchen einem Gelehrten schädlich sei. Vgl. A. Kopp, Internationale Tabakspoesie (Zeitschr. f. vgl. Lit. 1899). — V. 4. Kolster = Brustschleim. — V. 10. Homiletik, die Lehre von der Kanzelberedsamkeit.

Refutatio Papatus. (S. 73.) „Widerlegung des Papsttums". [Ermunterungen, 1747, S. 318—319.]

Wem ich zu gefallen suche und nicht suche. (S. 74.) [Ermunterungen, 1747, S. 474—478.] — V. 12. J. Chr. Rost, Lyriker, der auf Veranlassung der Neuberin Gottsched in dem satirischen „Vorspiel" verspottete. — V. 37. Pietisten, Lutherische, welche an Stelle der starren Rechtgläubigkeit und äußerlichen Kultusübungen innerliche Religiosität und werktätige Frömmigkeit setzten. Der Vater des deutschen Pietismus ist Ph. Jac. Spener (1635—1705). Mit der Zeit artete die Bewegung in süßliche, heuchlerische Frömmelei aus. — V. 39. Rabulisten, Zungendrescher, abgefeimte Advokaten. — V. 40. Operisten, Opernsänger. — V. 41. Quietisten: Quietismus, eine von dem spanischen Weltpriester Molinos ausgehende mystisch-religiöse Richtung, der in seinem Guida spirituale (1675) eine vollkommen passive Ruhe der Seele, ein gänzlich in Gott versunkenes Gemüt fordert. Am Hofe Ludwigs XIV. fand der Quietismus in J. M. Bouvier de la Mothe-Guyon und Fénelon begeisterte Anhänger. — V. 54 und 111: im ersten Druck (1747) las man L** = Lessing.

Die Wetterprophezeiung. (S. 76.) [Naturforscher, 1747, S. 72.]

Der Sommer. (S. 77.) [Naturforscher, 1747, S. 80.] V. 7. Brocks, B. Heinr. Brockes, der in seinem Hauptwerke „Irdisches Vergnügen in Gott“ (1721) ein Neuentdecker der Natur ward.

Der Handel. (S 77.) [Naturforscher, 1747, S. 117.] Man vergleiche damit die Handelsszene bei Plautus, Stichus II, 1, V. 65—80.

Der Fehler der Natur. (S. 78.) [Naturforscher, 1747, S. 125.] An Hr. M. = Mylius, Lessings Freund, der die Zeitschrift „Der Naturforscher“ herausgab.

Die Versteinerung. (S. 78.) [Naturforscher, 1747, S. 150.] Das Gedicht ist durch einen Aufsatz von Mylius „Über Versteinerungen“ (ebd. S. 130) veranlaßt.

Das Erdbeben. (S. 79.) [Naturforscher, 1747, S. 197 f.] Am 28. Oktober 1746 hauste ein furchtbares Erdbeben in Peru, das die Stadt Lima schrecklich heimsuchte. Mylius hatte darüber in seiner Zeitschrift eine Abhandlung veröffentlicht, die Lessing zu seinem Scherzgedicht anregte.

Die lehrende Astronomie. (S. 79.) [Naturforscher, 1748, S. 588—590.] V. 35. Orion, das glänzendste Sternbild, das man gewöhnlich zur Orientierung benützt.

Die Einwohner des Mondes. (S. 81.) [Naturforscher, 1748, S. 597 f.]

An den Anakreon. (S. 82.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die verschlimmerte Zeiten. (S. 82.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Das Bild. (S. 83.) [Kleinigkeiten, 1751.] H = Hartmann. Das Lied gilt der „Lorenzin“, die Lessing bei der Neuberin kennen lernte. Für ein anderes Gedicht „An die J. L...“ [Jungfer Lorenzin], das im 25. Stück von Mylius' Zeitschrift „Der Naturforscher“ 1747 erschien, stellt Erich Schmidt (Lessing [2] I, 695) Lessings Vaterschaft in Frage.

Das Umwechseln. (S. 83.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die Sparsamkeit. (S. 83.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Der Vetter und die Muhme. (S. 84.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die Mutter. (S. 84.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die Antwort. (S. 84.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Der Schlaf. (S. 85.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die Abwechslung. (S. 85.) [Kleinigkeiten, 1751.] Man vergleiche damit das hübsche Couplet in den Pièces échappées du feu, Seconde lettre de Monsieur de M. de la Société de Roche-Gaye (p. 199).

Der bescheidene Wunsch. (S. 86.) [Kleinigkeiten, 1751.] V. 4. Irus (Iro, Dativform), Bettler bei Homer (Odyssee, 18. Ges.).

Das Schäferleben. (S. 86.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Der philosophische Trinker. (S. 87.) [Kleinigkeiten, 1751.] V. 6. Jakob Böhme, berühmter Mystiker und Theosoph. Erst Jacobi hat den „Schuster“ wieder zu Ehren gebracht. — Lessing spielt hier auf Newtons mystische Träumereien der letzten Lebensjahre an, die sich besonders in „ad Danielis prophetae vaticinia nec non S. Johannis Apocalypsin observationes“ (1736) unliebsam bemerkbar machen.

Phyllis lobt den Wein. (S. 88.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Der Fehler. (S. 89.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Salomon. (S. 89.) [Kleinigkeiten, 1751.] V. 3. Vgl. 1. Sam. 13, 14: „Der Herr hat ihm einen Mann ersucht nach seinem Herzen.“ — V. 8. Vgl. Pred. 1, 18: „Wo viel Weisheit ist, da ist viel Grämens.“

Der Tausch. (S. 90.) [Kleinigkeiten, 1751.] An Hr. W. = Weiße?

Die schlimmste Frau. (S. 90.) [Kleinigkeiten, 1751.] Vgl. Hagedorns „Der ordentliche Hausstand“ (III, 52) und Lessings „Die Haushaltung“ (S. 52).

Der Schiffbruch. (S. 91.) [Kleinigkeiten, 1751.]

Die Redlichkeit. (S. 92.) [Kleinigkeiten, 1751.] V. 12. Chr. von Wolff erregte durch seine systematische Lehrmethode, wodurch er Ordnung in das Ganze der Wissenschaft brachte, allgemeines Aufsehen. Er wurde von den Pietisten verfolgt.

Lied 1748. (S. 92.) [Marpurgs Hist.-krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik 1754, I S. 88.]

Aus einem Abschiedsgedicht an Mylius 1753 (S. 92.) [Verm. Schr. des H. Christl. Mylius, ges. v. G. E. Lessing, Berlin, 1754, Vorrede p. VI.]

Die Diebin. (S. 93.) [Hamburger Neue Zeitung, 16. Nov. 1767.] Nach Ménage („Ladra d'Amore“, rime Italiane 10).

Lied aus dem Spanischen. (S. 93.) [Musenalm. 1780, S. 208.] Man vergleiche damit G. Farquhar (The Constant Couple or a Trip to the Jubilee, V, 2), dessen Lustspiel Lessing öfters in der „Minna von Barnhelm“ verwertet hat. Eine spanische Quelle konnte bisher nicht ermittelt werden.

Phyllis. (S. 93.) [Musenalm. 1780, S. 213.] Charitas singt dieses Lied etwas abgeändert in Lessings Lustspielfragment „Vor diesen“ (1756) im 4. Auftritt. Die 2. Strophe lautet dort:

„Aber hebt mein Thyrsis an,
Amor sei der schönste Knabe,
Seine Glut des Himmels Gabe,
O wie fürcht' ich Amorn dann!“

Es ist eine Nachdichtung eines französischen Madrigals von Cathérine Bernard („Quand le sage Damon dit ...“ II, 39), das auch Chr. F. Weiße (Scherzhafte Lieder I, 116) übertragen hatte.

Eine Gesundheit. (S. 93.) [Wiener Blättchen, 23. Nov. 1783.] V. 3ff. Anspielung auf Sprüche Salomons 31, 4—5: „O nicht den Königen, Samuel, gib den Königen nicht Wein zu trinken; noch den Fürsten starkes Getränk. Sie möchten trinken und der Rechte vergessen und verändern die Sache irgend der elenden Leute.“ Auch Hagedorn (Gesundheiten IV, 143) bezieht sich darauf.

An Amor. (S. 94.) [Verm. Schr., 1784.]

Heldenlied der Spartaner. (S. 94.) [Verm. Schr., 1784.] Ausführung des Berichtes von Plutarch, Lykurg, c. 21.

Auf sich selbst. (S. 95.) [Verm. Schr., 1784.]

Der neue Welt-Bau. (S. 96.) [Verm. Schr., 1784.] Nach Bergier (poés. div. II, 281).

Ich. (S. 96.) [Obersächs. Provinzialbl. 1804, XV, S. 8—9.] Hier heißt es von Lessing: „Er improvisierte oft (in Wittenberg) an geselligen Abenden in Versen und schrieb stehenden Fußes seinen Freunden ein Andenken in die Bücher, wie es ihm eben die augenblickliche Stimmung aus der Seele lockte. Folgendes leichtmütige Lebensgnomon gab er so in das Stammbuch eines seiner Wittenberger Universitätsbekannten (des verstorbenen OK. H. zu L. in Thüringen), welches Ich zur Aufschrift hat."

Küssen und Trinken. (S. 96.) [Lachm.-Maltzahn 1853 I, 252.] Vgl. Hagedorn („Der Jüngling" III, 95).

Oden.

Der Eintritt des 1752sten Jahres. (S. 97.) — V. 38. Friederich, Friedrich der Große.

Abschied eines Freundes. (S. 100.) Danzel (I, 2, 236) sagt: „Vielleicht ist diese (Ode) sowie die folgende „An den Herrn N**" an den Professor Nicolai gerichtet, der damals durch Wittenberg nach Halle reiste."

An den Herrn N**. (S. 101.) Vgl. vorhergehende Anm. —

Der Eintritt des Jahres 1753 in Berlin. (S. 103.) — V. 19—24 nach Horaz, c. I, 2, 45—52:

„serus in caelum redeas diuque
laetus intersis populo Quirini,
neve te nostris vitiis iniquum
ocior aura
tollat . . ."

V. 37 nach Horaz, c. III, 4, 5f.:

„auditis an me ludit amabilis
insania?"

An seinen Bruder. (S. 105.) An Theophilus in Wittenberg; vgl. Lebensbild S. XXIV. V. 1—2 nach Horaz, c. IV, 3, 1—2:

„Quem tu, Melpomene, semel
nascentem placido lumine videris . . ."

V. 5. Der Liebling des Mäcenas ist Horaz.

Der Eintritt des Jahres 1754 in Berlin. (S. 105.) Eine Nachbildung der Horazode I, 12.

Anhang.

Der Eintritt des Jahres 1755 in Berlin. (S. 106.) [Berlin. Zeit. 1755, 2. Jan.] — V. 9. Kalliope, Muse der epischen Poesie. — Aganippe, Musenquelle am Helikon. — V. 11. Sanssouci, Schloß bei Potsdam, bekanntlich Lieblingssitz Friedrichs des Großen. — V. 13ff. Die Prophezeiung Kalliopes vergleiche man mit der des Nereus bei Horaz, c. I 15, 5ff. (Dazu Stemplinger, das Fortleben der Horazischen Lyrik, S. 159). — V. 19/20. Der Adler, der geweihte Vogel des Zeus.

Entwürfe.

An Mäcen. (S. 107.) [Verm. Schr., 1784.] Auf Grund der Handschrift datiert K. Lessing diesen Entwurf vor 1757. (Verm. Schr. II, S. XXII.) „Dort der Regent" — eine Invektive auf Friedrich den Großen und seine französische Umgebung?

Orpheus. (S. 108.) [Verm. Schr., 1784.] Nach Quevedos Califica á Orpheo para idea de Maridos dichosos (IV, 205), Strophe 1—5, die schon Brockes (bei Weichmann, Poesie der Niedersachsen I, 306 f.) umgedichtet hatte.

An Herr Gleim. (S. 109.) [Verm. Schr., 1784.] Lessing schreibt in einem Brief an Gleim, den dieser am 12. Mai 1757 empfing: „Sie verlangen von mir eine Ode auf Ihren König? — Ich bin auf Ihr Anraten bei Halberstadt den alten Juden hinangeklettert und habe ihm den steinern Bart gestreichelt, ob ich mir meines Schwindels gleich nur allzu wohl bewußt war. Warum sollte ich mich auf Ihr Wort nicht noch höher versteigen? Gut! Es hat mit der Ode seine Richtigkeit. — Weil ich aber gern etwas haben möchte, das Ihres völligen Beifalls wert wäre, so will ich so behutsam gehn als möglich und Ihnen vorher den Plan mitteilen, nach welchem ich zu arbeiten willens bin. Hier ist er!" Dieser Entwurf findet sich auch noch im Gleimschen Nachlaß zu Halberstadt. — Gleim hatte als Sekretär des jung gefallenen Prinzen Wilhelm, Friedrichs Bruder, und dann des alten Dessauers den zweiten Schlesischen Krieg miterlebt. — Das Motiv der Ablehnung nach Horaz (c. I, 6 u. ö.) umgedichtet.

Ode auf den Tod des Marschalls von Schwerin. (S. 109.) [Verm. Schr., 1784.] Diese Ode findet sich im Gleimschen Nachlaß in einem Briefe Lessings an Gleim (14. Juni 1757). — Z. 9. Anspielung auf Kleists „Frühling" (1749), der seinen Dichterruhm begründete. — Z. 34. In seinem Brief an Gleim (15. Juni 1757) gibt uns Kleist die Erklärung: „In H. Lessings Ode werden Sie eine Stelle, wo er von Seneca redet, nicht verstehen. Er will nämlich, daß ich ein Trauerspiel von diesem Sujet (nämlich Seneca) machen soll, und glaubt, ich könne es machen, und will mich dazu encouragieren. Ich habe aber noch nicht Zeit gehabt, daran zu denken; denn ich bin nun sehr Sklave." 1758 erschien dies Trauerspiel in den „Neuen Gedichten" Kleists. Bekanntlich starb Kleist am 24. Aug. 1759 an den Wunden, die er bei Kunersdorf erhalten hatte. Übrigens verkannte hier Lessing völlig die Grenzen von Kleists Begabung.

Übersetzung der Ode des Horaz ad Barinen. (S. 111.) [G. E. Lessings sämtl. Schr.: Anhang zu Lessings Briefen an Ramler. 27. Teil. Berlin 1794. S. 52.] Nicolai bemerkt, Lessing habe einst diese Übertragung Ramlern gegeben.

Fabeln und Erzählungen.

Der Sperling und die Feldmaus. (S. 112.) Gegen die Nachahmer Klopstocks.

Der Tanzbär. (S. 112.) Vgl. dazu Gellerts „Tanzbär" (Fabeln und Erzählungen I, 3).

Der Hirsch und der Fuchs. (S. 113.) Damit halte man D. Stoppes „Die zwey Hasen“ (Neue Fabeln IV, 2) zusammen.

Die Sonne. (S. 114.) Ebenfalls gegen Klopstocks Widersacher, die Gottschedianer, gerichtet.

Das Muster der Ehen. (S. 114.) Die Pointe bei Scheffer (epigrammata: thorus tranquillus, III f. 136):

> „altera luminibus quando caret, auribus alter,
> improba coniugium tale querela fugit“.

u. a. auch bei Pitaval (bibliothèque des Gens de Cour IV, 154) zu lesen.

Faustin. (S. 115.) Nach Poggios facetia 1 „fabula prima cuiusdam Caietani pauperis naucleri“, ein Motiv, das Lessing später im „Koboldchen“ (Nachspiele mit Hanswurst § XI, 206 M) zu einer vortrefflichen Hanswurstszene geeignet fand.

Die eheliche Liebe. (S. 115.) Nach Bebel (facetiae I, p. 70), u. a. auch von Hans Sachs im Schwank „Der Mann floh sein böß Weib biß in die Hell hinab“ (V. 104—122) verarbeitet.

Die Bäre. (S. 116.) V. 26. Tartuffe, das berühmte Lustspiel von Molière (1694), das die Frömmler und Gleißner geißelt.

Das Kruzifix. (S. 117.) Nach der Anekdote bei Poggio (facetia 12): de rusticis nuntiis interrogatis an vellent crucifixum vivum an mortuum ab opifice emere, von Geyler von Keisersberg, Pauli, Frey u. a. nacherzählt. — V. 3. Matzen, Matz = Matthäus. — V. 39. Ex tuto, vom sicheren Standpunkt aus.

Der Eremit. (S. 119.) Nach Poggios 142. facetia (de eremita qui multas mulieres in concubitu habuit) und der Histoire d'un Dervis des Marquis d'Argens (Lettres Juives no. 14, I, 119). Erschien 1749 selbständig in Stuttgart mit dem fingierten Verlagsort Kerapolis. — Eine Rezension (von Lessing?) findet sich in der Berlin. Zeit., 1749, 108. St. — V. 5. Applikant, einer, der Nutzanwendungen macht. — V. 22. Kerapolis, Hörnerstadt.

Die Brille. (S. 126.) Nach Maynard (epigr. I, 481) und Menagiana (II, 214).

Nix Bodenstrom. (S. 128.) Nach der Fazetie „De mercatore et nobili“ des Bebel (I, 62). — Nix: Koseform für Nikolaus.

Anhang.

Der Wunsch zu sterben. (S. 128.) [Ermunterungen 1747, S. 300—306.] Das Motiv bei Aesop (fab. 20); ausgeführt bei Avian (fab. 9), La Fontaine (fables V, 20), Hagedorn „Die Bärenhaut“ (Fabeln und Erzählungen I, 35).

Die kranke Pulcheria. (S. 132.) [Ermunterungen 1747, S. 378 bis 380.] Nach der Alice malade (II, 303) Jean de la Fontaines (1621—1695), des Verfassers der Contes et Nouvelles.

Die Nuß und die Katze. (S. 132.) [Ermunterungen 1747, S. 380/381.] Nach Odo de Ceringtonia (narrationes XIII: de simia et nucleo), bearbeitet von Ulr. Boner (Der Edelstein II, p. 4: Von einem Affen und von einer Nuß) u. a.

Das Geheimnis. (S. 133.) [Berlin. Zeit. 1751, 76. Stück.] Nach einer Fazetie „de rustico puero simplici et confitente sacerdoti" bei Frischlein (facetiae selectiores p. 11).

Mordyan. (S. 135.) [Das Neueste aus dem Reiche des Witzes 1751, S. 56.] Nach einer Anekdote bei Poggio, „de quodam qui vovit candelam virgini Mariae" (facetia 207) und Bebel (facetiae II, 97: de rustico S. Nicolaum invocante), von Lessing ins Heidnische übersetzt.

Die Teilung. (S. 135.) [Deutsches Museum 1782, S. 544 f.] Nach B. Imbert (Historiettes et Nouvelles en vers I, v. 96—114).

Der über uns. (S. 136.) [Deutsches Museum 1782, S. 552 f.] Nach Les cent nouvelles Nouvelles de la Cour de Bourgogne ou du Roi Louis XI. (nouv. 34), ebenso bei Bebel (facetiae I, III, p. 153) und andern Fazetiensammlern, poetisch bearbeitet u. a. auch von Grécourt (Oeuvres div. I, 184).

Fabeln.

14 Fabeln wurden bekanntlich von Ramler (Berlin. Monatsschr. 1796, S. 1 ff.) versifiziert, ebenso von Soltau (Hamb. 1800). — Die griechischen Angaben im Texte folgen hier in der Übersetzung.

1. Buch.

Die Erscheinung. (S. 139.) Vgl. dazu Sam. Butler, Hudibras III, 1. V. 1209—1218.

Der Löwe und der Hase. (S. 140.) Aelianus von der Natur der Tiere: „Der Elefant fürchtet einen gehörnten Widder und eines Schweines Grunzen". „Den Hahn fürchtet der Löwe."

Der Esel und das Jagdpferd. (S. 140.) Z. 8. Über J. L. von Mosheim, siehe Namenregister.

Zeus und das Pferd. (S. 140.) Aelian: „Wie der Gaul das Kamel fürchtet, erfuhr Cyrus und Krösus." — Lessing schreibt (18. Aug. 1757) an Mendelssohn: „Das bin ich mir wohl bewußt, daß meine Moralen nicht immer die neuesten und wichtigsten sind; aber wer kann immer neu sein? Es ist wahr, die Lehre aus meiner Fabel „Zeus und das Pferd" ist schon oft eingekleidet worden; aber wenn gleichwohl meine Einkleidung eine von den besten ist, so kann ich, glaube ich, mit Recht verlangen, daß man die ältere und schlechtere für nicht geschrieben halte."

Die Nachtigall und der Pfau. (S. 141.) Addison geriet mit Pope über die Übersetzung Homers in große Streitigkeiten.

Der Phönix. (S. 143.) Heil'ger Vogel Ägyptens, der sich nach der Sage alle 500—600 Jahre verbrannte, um verjüngt aus der Asche hervorzugehen.

Die Wespen. (S. 144.) Aelian: „Ein gefallenes Pferd ist der Ursprung der Wespen."

Die Sperlinge. (S. 144.) Vgl. **Gleim** III, 356.

Der Strauß. (S. 145.) Aelian (lies: II, 27): „Der große Strauß ist mit buschigen Flügeln versehen, sich emporzuschwingen und in die weite Luft zu erheben verstattet ihm seine Natur nicht. Er läuft aber sehr schnell und breitet die Flügel auf beiden Flanken aus, und der hereinfallende Wind bläht sie wie Segel; fliegen aber kann er nicht."

Der Sperling und der Strauß. (S. 145.) Z. 7. **Schönaich** dichtete als Rivale des Klopstock das Heldengedicht „Hermann oder das befreite Deutschland" (1751).

Die Hunde. (S. 145.) Aelian: „Mit dem Löwen kommt ein indischer Hund zusammen — nachdem er jenen arg zerzaust und verletzt hat, unterliegt schließlich der Hund."

Der Fuchs und der Storch. (S. 146.) Nach **Phädrus** I, 25.

Die Eule und der Schatzgräber. (S. 146.) Vergleiche dazu **Morhofs** Epigramm „ad Paulum de divitiis poetarum" (epigr. II, p. 854).

Merops. (S. 147.) „Aelian de nat. an. I, 49 [fehlt bei Lessing]: „Der Vogel Merops fliegt, sagt man, umgekehrt wie alle andern; denn mit dem Hinterteil strebt er nach vorn und mit dem Gesichte nach hinten."

2. Buch.

Der Wolf auf dem Todbette. (S. 150.) Ein weiteres Motiv gab **Holbergs** Erzählung im Plutus (II, 3).

Der Stier und das Kalb. (S. 150.) Z. 7. **P. Bayle**, Verf. des „Dictionnaire historique et critique", deutsch von **Gottsched** (1741—44), von Lessing viel benützt.

Die Pfauen und die Krähe. (S. 150.) Z. 3. Der Pfau, der der Juno geheiligte Vogel.

Die blinde Henne. (S. 151.) Z. 8. Collectanea, Auszüge, Bemerkungen, Vorarbeiten.

Der Mann und der Hund. (S. 155.) Z. 4. Empirikus, ein Arzt, der sein Wissen allein aus der Erfahrung schöpft mit Ausschluß aller Theorien. Z. 6. Unter sympathetischer Kur versteht man eine Heilung von Krankheiten, die nicht durch Arzneimittel, sondern durch eine wundersame Kraft solcher Körper geschieht, die mit dem Kranken in geheimnisvoller Sympathie stehen.

Die Traube. (S. 156.) Z. 1. Der Dichter ist **Klopstock**.

Der Fuchs. (S. 156.) Z. 4. „Elende Helfer" .. nach **Publ. Syrus** sent. 526: quam miserum auxilium est, ubi nocet, quod sustinet.

Die Furien. (S. 158.) Statt *'Αειπαρθενος* lies *'Αειπαρθένους*. Ein zweites Motiv stammt aus **Regnard et du F****, La Foire St. Germain III, 2).

Tiresias. (S. 158.) Tiresias, mythischer thebanischer Seher.

3. Buch.

Der Geist des Salomo. (S. 160.) Z. 9. Sprüchw. 6, 6: „Gehe hin zur Ameise, du Fauler, siehe ihre Weise an und lerne!" Vgl. ebd. 30, 25.

Das Schaf und die Schwalbe. (S. 161.) Aelian: „Die Schwalbe setzt sich auf den Rücken der Schafe, zupft Wolle heraus und macht daraus ihren Jungen das weiche Bett.“

Die Eiche. (S. 163.) In der Ausg. von 1753 folgen zum Schluß noch die Verse:

„Ihr, die ihr vom Geschick erhöht,
Weit über uns erhaben steht,
Wie groß ihr wirklich seid, zu wissen,
Wird euch das Glück erst stürzen müssen.“

Die Schwalbe. (S. 167.) Nach einer Fabel des Babrios, bei Herder „Zerstreute Blätter“ III, 188.

Der Hirsch. (S. 168.) Z. 4. Elend, Elen, Elch, Schelch.

Anhang.

Der Riese. (S. 169.) [Schriften, 1753.] Nach der Erzählung des Sefer Hajaschar (פרשה נח p. 16).

Der Falke. (S. 169.) [Schriften, 1753.] Nach Pilpay (fables p. 22).

Damon und Theodor. (S. 169.) [Schriften, 1753.]

Der Schäferstab. (S. 170.) [Danzel, Lessing (1850) I, S. 504f.] Z. 2. Oleaster, Elaeagnus L.

Der Naturalist. (S. 171.) [Neue Jahrb. f. Phil. u. Päd. 1871, II, S. 39f.]

Der Wolf und das Schaf. (S. 172.) [Lessings Sämtl. Schr., hrsg. von Lachmann-Muncker I³ S. 234.]

Der hungrige Fuchs. (S. 172.) [Lessings Werke, hrsg. von Muncker bei Göschen 1890, S. 240.]

Fragmente.

Vgl. O. Hohenberg, Über Lessings Lehrgedichte (Progr. Realgymn., Berlin 1883). — Über die Fragmente äußert sich Lessing in seiner Selbstkritik der Schriften (1753) in der Berlin. Zeit. 1753, 136. St.: „Diese . . hat der Vf. seinen Lesern nicht ganz mitteilen wollen, vielleicht ihnen den Ekel zu ersparen, den er selbst empfunden hat, wenn er, um einige wenige schöne Stellen gelesen zu haben, zugleich nicht wenig schlechte und sehr viel mittelmäßige hat lesen müssen.“

Aus einem Gedichte über die menschliche Glückseligkeit. (S. 173.) V. 17ff. gegen La Mettrie gerichtet. Aufsehen erregte sein Werk „Histoire naturelle de l'âme“ (Haag 1745, 1748 ²). Friedrich d. Gr. ließ die Herausgabe der Œuvres philosophiques etc. de L. veranstalten. (Berlin 1751.) In einem Briefe vom 2. Nov. 1750 schreibt Lessing seinem Vater über La Mettrie: „Seine Schrift L'homme machine hat viel Aufsehen gemacht. Edelmann (vgl. Namenreg.) ist ein Heiliger gegen ihn. Ich habe eine Schrift von ihm gelesen, welche Anti-Sénèque ou le souverain bien heißet ...“ Vgl. auch „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“, Juni 1751. — V. 35. Cartouche, einer der geriebensten Diebe Frankreichs (hingerichtet 1721). — Epiktets Wahlspruch ἀνέχου καὶ ἀπέχου (dulde und enthalte dich).

Aus einem Gedichte an den Herrn Baron von Sp.** (S. 176.) Danzel (I², 285 Anm.) denkt an **Spilcker**, Offizier in Potsdam. V. 21. G** = Gottsched.

Aus einem Gedicht über den jetzigen Geschmack in der Poesie. (S. 177.) — V. 32. M** = G. Fr. **Meier**, der 1749 eine „Beurteilung des Heldengedichts, der Messias" erscheinen ließ, von Lessing in der Berlin. Zeit. 1749, 34. St. mitgenommen.

Aus einem Gedichte an den Herrn M**. (S. 178.) An Mylius, in dessen „Naturforscher" dies Gedicht erschien. Vgl. „Der Geschmack der Alten" (S. 58) nebst Anm. — V. 39 nach **Haller**, „Die Falschheit menschlicher Tugenden": V. 289: „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist". — V. 55. Plän', Ebene (frz. plaine). — V. 64. Elend, Elentier. — V. 68. March, Mark, Grenze. — V. 83. **Aldrovandi**, Philosoph und Arzt zu Bologna († 1605). — V. 83, 106, 130 siehe Namenreg. — V. 147. Stagiros, die Geburtsstadt des Philosophen Aristoteles.

An den Herrn Marpurg. (S. 182.) Unterzeichnet: **Berlin**, den 28. Junius 1749. — V. 116. Schweizer d. i. Haller. — V. 117. Lohensteinisch nach Lohenstein, dem Typus eines schwülstigen Dichters. — V. 122. Die drei Einheiten, d. i. des Ortes, der Zeit, der Handlung in der Tragödie. — V. 131. **Bodmer** gab gemeinsam mit Breitinger kritische Briefe wider die Gottschedische Schule heraus (zwischen 1741 u. 44). — V. 133. „Sein Affe" ist Professor G. F. **Meier** in Halle, der erste in Deutschland, der in seiner Abhandlung „Beurteilung des Heldengedichts Der Messias" (Halle 1749) für Klopstock Partei ergriff. „Ontologisch Kleid" in Hinsicht auf den ersten Teil der Wolffischen Metaphysik, dessen Schüler **Baumgarten** und **Meier** waren. — V. 143. Vgl. Lessings Fabel „Die Pfauen und die Krähe" (S. 150). — V. 161. Vgl. „Der Sperling und die Feldmaus" (S. 112). — V. 165. Vgl. dazu die breitere Ausführung dieses Gedankens in der Hamb. Dram., 34. St. (Anfang).

Die Religion. (S. 187.) Nach L. **Racine**, La Religion (I, 142 ff.). — V. 295 ff. Klopstocks „Messias". — V. 327. Der Scythe Anacharsis, nach der Darstellung in Lukians „Anacharsis" und „Der Skythe".

Anhang.

Poetische Anmerkungen . . . (S. 197.) [Naturforscher 1748 S. 608—612.] Ein mit H. unterzeichneter Freund verteidigte im „Naturforscher" (s. o.) die Neueren gegen Lessings Fragment „Aus einem Gedichte an den Herrn M**" (S. 178). Lessing versah dieses Gedicht mit poetischen Anmerkungen. Unter H* vermutet Danzel: **H. Offenfelder** in Dresden. — V. 22. A. **Faßmann**, Anspielung auf das Buch von Dav. Faßmann: „Gelehrte Narren" (Freiburg 1729). — V. 50. Tombak, Rotguß.

Aus einem Gedicht über die Mehrheit der Welten. (S. 201.) [Lessings Schr. 1753. II, S. 64—73.]

Schlußrede zu einem Trauerspiele. (S. 202.) [Musenalm. 1780, S. 150.] Vorgetragen von Frau Schuch am 3. Juni 1755 zum „Graf Essex".

An den Oberstlieutenant... (S. 203.) [Schnorrs Archiv f. Lit. 1881, S. 296—299.] Der Herr von Carlowitz war der Kollator von Lessings Freistelle in St. Afra zu Meißen. Nach Lessings Brief an seinen Vater (1. Febr. 1746) ist das vorliegende Gedicht das kürzere; die ältere Fassung ging verloren. Datiert ist es: Meißen, den 15. März 1746. Zu der Situation, auf die das Gedicht anspielt, vergleiche man den erwähnten Brief, der die Folgen der Schlacht vom 15. Dez. 1745 bespricht. — Das Gedicht hatte den gewünschten Erfolg; Lessings Bruder Theophilus erhielt ebenfalls einen Freiplatz zu St. Afra in Meißen.

Miß Sara Sampson.

Vgl. Albrecht, Lessings Plagiate S. 1871—2494. Arthur Eloesser, Das bürgerliche Drama. Berlin 1898. Gustav Kettner, Lessings Dramen. Berlin 1904, S. 1—62.

S. 220. Personen: Sir William Sampson (im ersten Druck Sir Sampson); nach Sir Sampson bei Congreve, „Love for Love". (In seinem Br. an Karl G. Lessing vom 1. Dez. 1771 schreibt er: „Eine Veränderung habe ich mit dem Namen des Vaters machen müssen. Die Engländer brauchen das Sir nie, als vor dem Taufnamen. Er kann also nicht schlechtweg Sir Sampson heißen ... sondern ... Sir William S., verkürzt Sir William ...")

Mellefont, ebenfalls aus Congreve, „The Double-Dealer".

Marwood, nach Congreve, „The Way of the World".

Arabella, nach Richardson, „Clarissa".

Waitwell, nach Congreve, „The Way of the World".

Norton, nach der Mrs. Judith Norton des Richardson, „Clarissa"; ebenso

Betty (nach Richardsons Betty, Arabella Harlowe's Confidant and Servant) und

Hannah (dort Maid to Clarissa Harlowe).

1. Aufzug.

S. 227. Z. 15. So klagt auch der Diener des Vaters der ent- und verführten Lucia bei Shadwell, „The Squire of Alsatia" (IV, 1): „Has corrupted, debauch'd my only Daughter, whom I had brought up with all the Care ..."

Z. 23 f. Vgl. Richardson. Lessing hatte im 56. St. der „Berlin. priv. Zeitung" (1754) die Übersetzung von Richardsons „Grandison" (von Michaelis) rezensiert und dabei auch dessen Pamela und Clarissa charakterisiert. „Ein viel edlerer Zweck (als Ergötzung) ist von jeher

der Gegenstand des unterrichtenden Richardson gewesen, dessen schönem Geiste man es zu danken hat, daß man die schärfste Moral in seinen Schriften mit so viel reizenden Blumen ausgeschmückt findet." Wir fügen öfters die Michaelissche Übersetzung bei, aus der zu ersehen ist, daß sich Lessing an deren Wortlaut nicht anschließt. Es heißt bei Richardson, Clarissa (VI, 33): „But how does my Love of your amiable Qualities increase my affliction; as these recollections must do yours." („Wie sehr vergrößert die Liebe Ihrer angenehmen Eigenschaften meinen Kummer! Und wieviel müssen diese Erinnerungen auch bei Ihnen den Schmerz vermehren!") (Michaelis VI, 209.)

S. 227. Z. 26. So will sich auch Dom Alphonse in La Mottes „Inés de Castro" (IV, 2) gegen seinen Sohn aufreizen lassen.

S. 228. Z. 22. Vgl. Richardson, Clarissa (V, 6): „Surely he must have travelled all night!" Auch dort empfängt der Wirt die Fremden.

Z. 38. So ist auch die Kuppelwirtin Mrs. Sinclair in Richardsons Clarissa (III, 34; V, 39; V, 3 u. ö.) um den guten Ruf ihres Hauses besorgt; ebenso Triks in Weißes „Amalia" (IV, 6).

S. 229. Z. 7. So erzählt auch dem Lovelace die Wirtin in Richardsons Clarissa (V, 8), wie Clarissa bei ihnen lebt.

Z. 16. Vgl. Nathan (I, 2):

„Ihr atmet Wand an Wand mit ihr."

S. 230. Z. 36. Ebenso ist Lovelace, in Richardsons Clarissa (VII, 101), von Gewissensbissen gepeinigt: „O ich schändlicher Dieb und Räuber! ... Was wollte ich darum geben, daß ich mich nicht einer so grausamen und undankbaren Treulosigkeit gegen das Vortrefflichste unter den Werken des Schöpfers schuldig gemacht hätte!" (Michaelis VII, 643.)

S. 231. Z. 23. Vgl. Voltaire, Zaïre (V, 8):

„Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux."

Vgl. Richardson, Clarissa (VII, 24), wo die junge Harlowe ihrer Mutter schreibt: „Keine Missetäterin, die durch eigene Überzeugung niedergeschlagen war (self-convicted), hat sich jemals ihrem ... Richter mit größerer Ehrfurcht oder einer aufrichtigern Zerknirschung genähert als ich." (Michaelis VII, 207.)

Z. 37. Vgl. Richardson, Clarissa (III, 56), wo Clarissa „die Trauung aufgeschoben wissen" will (Michaelis III, 486).

S. 233. Z. 15. So ist auch Virginia in Crisps, „Virginia" (II. Akt), die Lessing in seinem Fragment „Virginia" fast wörtlich übersetzte, von schrecklichen Träumen entsetzt, und Plautia sagt beruhigend: „Banish these idle terrors — it was a dream — no more —" Einen ähnlichen Traum erzählt auch Clarissa bei Richardson (II, 39) von sich selbst. Sie träumt, ihre Verwandten hätten sich verschworen, Lovelace aus dem Weg zu räumen. „Er stach mich durch das Herz ... Ich wachte mit Schrecken und Zittern auf, ganz mit kaltem Schweiß begossen. Das fürchterliche Bild schwebt mir immer vor den Augen. Allein warum soll ich mir mit einem eingebildeten Unglück zu tun

machen, da ich so reich an wahrhaftem Unglück bin?" (Michaelis II, 447).

S. 234. Z. 3. Vgl. Johnson, „The Victim" (II, 1):

„Why do you urge your cruel Memory,
Oh why provoke it to renew your Tears."

und Richardson, Grandison (IV, 1): „Is not my memory ... given me for my benefit, and shall I make it my torment."

Z. 28. So schreibt auch in Richardsons „Clarissa" (I, 1) Anna Howe: „Was soll ich um Vergebung bitten? Da Ihre Sorge meine Sorge ist und Ihre Ehre meine Ehre?" (Michaelis I, 5).

Z. 30. Vgl. Richardson, Clarissa (VI, 11), wo Lovelace sagt: „Wird mich nicht der große Hause der Welt freisprechen, wenn ich sie heirate? Was hat aber eine solche Beleidigung zu bedeuten, welche ein Kirchengebrauch allezeit wieder gutmachen wird?" (Michaelis VI, 95.)

S. 235. Z. 13. Miß Harlowe schreibt ihrem Bruder Jakob in Richardsons Clarissa (II, 6): „Da vielleicht mein ewiges Wohl in noch größerer Gefahr stehet als mein zeitliches —" (Michaelis II, 50).

Z. 35. Die unglückliche Vermächtnislage ist nach der Erbschaftslage bei Congreve, „The Way of the World" (V, 6) und Marivaux, „Les Legs" (1 und 17) angefertigt.

S. 238. Z. 26. Nach dem Psalter (69, 29): „Tilge sie aus dem Buch der Lebendigen!"

S. 239. Z. 1. So sagt auch Jason bei Zorilla, „Los Encantos de Medea": „Que has de pagar con la vida."

Z. 3. Ebenso meint Creon bei Johnson, „The Tragedie of Medaea" (I, 3) von Jasons Verhältnis zu Medea:

„There's some Impression, of your ancient Flame
Left on your Heart."

2. Aufzug.

Die beiden ersten Szenen sind mit Recht mit der 2. Szene von Lillos „Kaufmann von London" zu vergleichen. (S. Danzel-Guhrauer I², 306.)

S. 239. Z. 14. Belford, nach John B. in Richardsons Clarissa.

Z. 21. Zu Marwoods Gebaren vgl. man Medea bei Euripides (V. 764—823).

Medea bei Euripides sagt (V. 776): „μολόντι δ' αὐτῷ μαλθακοὺς λέξω λόγους." (Wenn er kommt, werd' ich ihm Schmeichelworte sagen.)

Z. 25. Zu dieser Wiederholung vgl. La Motte, „Inés de Castro" (I, 2):

La Reine: S'il resistoit, Seigneur ...
Dom Alphonse: S'il resistoit, Madame!

Z. 35. So trägt auch Miß Arabella Harlowe bei Richardson, Clarissa, den Kosenamen Bella. Zu dem „unnatürlichen Theaterkind Arabella" vgl. man, was Lessing in der Theatr. Bibl. (II, 1754, 3: „Von den lat. Trauerspielen, welche unter dem Namen des

Seneka bekannt sind") über eine Bearbeitung des Hercules furens geäußert hat: „Wenn der neuere Dichter übrigens eine Vermehrung der Personen vorzunehmen für nötig befände, so würde er, vielleicht nicht ohne Glück, eines von den Kindern des Herkules, welche seine beiden Vorgänger nur stumm aufführen, mündig machen können. Er müßte den Charakter desselben aus Zärtlichkeit und Unschuld zusammensetzen."

S. 240. Z. 5. Marwoods Kampf um das Kind nach Richardsons Pamela (II, 24).

S. 241. Z. 4. Dies Einexerzieren des Empfanges hat sein Vorbild besonders bei Richardson, Clarissa V, 30 (Michaelis V, 511 ff.).

Z. 30. Man vergleiche die Parallelszene in Euripides' Medea (V. 866—70).

S. 242. Z. 1. Vgl. P. Rousseau, „La Rivale suivante" (sc. 14):
Dorimon (père de Sophie):
Faut-il tant s'allarmer pour une bagatelle;
Une infidélité! ... Laissez, laissez-moi faire ...
Leandre: Mais, puis-je, sans rougir ...
Dorimon: Vous faites l'écolier.
Fiez-vous-en à moi ...

Z. 16. Vgl. Richardson, Clarissa (VIII, 55), wo Lovelace, eifersüchtig auf Solmes, ruft: „Ich wollte, wo möglich, mir selbst das Herz aus dem Leibe reißen, wenn es sich noch einen Augenblick bedächte, von einem Frauenzimmer, das so wählen könnte, auf ewig abzulassen." (Michaelis I, 424.)

Z. 28. Damit halte man Richardson, Clarissa (IV, 57) zusammen, wo derselbe Gedankengang sich findet!

S. 243. Z. 24. So heißt auch in Richardsons Clarissa die Titelheldin „The injured Saint" (VIII, 21).

Z. 24. Zeit genug, nach dem damaligen Sprachgebrauch „bald genug".

Z. 25. Der Liebesüberschlag nach Richardson, Clarissa (III, 57).

Z. 26. Paroxysmus, der Anfall einer Krankheit.

S. 244. Z. 11. Quäker (Zitterer), Anhänger der von einem Schuster John Fox 1650 in England gestifteten Sekte.

Z. 19. So weist auch Medea bei Euripides (V. 612—17) alle Gastgeschenke des Jason zurück.

Z. 36. So legt auch Olivia bei Richardson, „The History of Sir Ch. Grandison" (V, 42), dem Grandison als Dankesworte für das Abschiedsgeschenk den Satz in den Mund:

„Olivia, I accept your present, and thank you for it."

S. 245. Z. 4. Vgl. Seneka, Medea (III, 488—89), wo Medea zu Jason sagt:

„tibi patria cessit, tibi pater, frater, pudor."

Z. 6. Vgl. zu dieser Gefühlsskala Congreve, „The Way of the World" (IV, 12) und Johnson, „The Masquerade" (I, 1).

S. 245. Z. 12. So spricht auch Steele, „The Funeral" (II. act), von einem „Eloquent Silence".

Z. 34. Ebenso läßt Medea bei Seneka (IV. act) als letztes Mittel die Kinder kommen und ruft:

„huc gnatos voca!"

(Nach dem Vorbild ebenso Johnson, „The Tragedie of Medaea" (IV, 1).

S. 246. Z. 1. Welchen Eindruck das Erscheinen der Arabella in Lessings Stück auf den Zuschauer machte, ersehen wir aus Klotzens epistolae Homericae (p. 253), der bekennt: „statim ex oculis lacrimae."

Diese Rührszene schließt sich an Richardson, Pamela (III, 42) an, nach der auch Weißes „Amalia" (V, 7) gearbeitet ist. (Vgl. Hamburg. Dramaturgie, 20. St.)

Z. 25. Auch Medea bei Euripides (V. 894—899) ermahnt die Kinder, den Vater anzuflehen; nach jenem Johnson, „The Tragedie of Medaea" (VI, 1). Und Inés bei La Motte, „Inés de Castro" (V, 5) ruft den Kindern zu:

„Embrassez, mes Enfants, ces genoux Paternels!"

S. 247. Z. 11. Bei Seneka, Medea (III) sagt Medea zu Jason:

„Innocens mecum fuge!"

Und bei Corneille, Médée (III, 3):

„suis Médée à ton tour."

S. 248. Z. 1. Vgl. Jesaias 48, 4: „Deine Stirn ist ehern."

Z. 22. So ruft auch Barnwell in Lillos „The London Merchant" (II):

„I have conquer'd — Painful victory!"

S. 250. Z. 13. Thorowgood sagt bei Lillo (ebd. IV):

„Is the scandal of her own sex."

Z. 25. Ebenso ruft Termagant bei Shadwell, „The Squire of Alsatia" (II, 1):

„Curse on your saucy Similies!"

Z. 29. Vgl. Steele, „The Funeral" (V, 1), wo Lord Brumpton von seiner Frau sagt:

„She never had Virginity, to have no Compassion through Memory of her own former Innocence —"

Z. 39. Ähnlich ruft auch Blunt bei Lillo (a. O. IV):

„The worst that we know of the devil is, that
he first seduces to sin, and then betrays to punishement."

S. 251. Z. 34. Wie Seneka, Medea (V), seine Titelheldin ausrufen läßt: „Medea nunc sum", so hier Marwood: „Sieh in mir eine neue Medea!" Vgl. auch Richardson, Grandison (IV, 26), wo es heißt: „she appears to me as a Medaea."

S. 251. Z. 38. So droht auch bei Euripides Medea (V. 376 bis 385) mit Feuer, Schwert und Gift.

Z. 40. Ähnlich ruft Atreus in Senekas Thyestes (V), dessen Auszug Lessing in der Theatr. Bibl. bringt: „Miserum videre nolo, sed dum fit miser.“ (Bei Lessing a. O.: „Ich mag ihn nicht sowohl elend sein als elend werden sehn.“) Und Mrs. Sinclair in Richardsons Clarissa (VI, 25) schreit, als sie die Flucht Clarissens entdeckt, wütend: „Ich will sie mit eigner Hand in Stücken zerhauen und die Verräterin, zu einem Feste für alle Hunde und Katzen in der Nachbarschaft, zu einer Karbonade machen und rösten und selbst das erste Stück von der Kröte ohne Salz und Pfeffer essen.“ (Michaelis VI, 137.) — Man erinnere sich des 46. St. der Hamb. Dram., wo Lessing sagt: „Merope ... will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen und es mit ihren Zähnen zerfleischen. Das heißt sich wie eine Kannibalin und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden.“

Z. 41. In einem Brief an Mendelssohn vom 14. Sept. 1757 setzt Lessing auseinander, warum er sich hier in so breiter Weise und so sinnlichen Bildern äußert, um zu schließen: „Sie sehen also, wenn diese Stelle tadelhaft ist, daß sie es vielmehr dadurch geworden, weil ich zu viel, als weil ich zu wenig für die Schauspieler gearbeitet.“

S. 252. Z. 12. So heißt es auch in Lillos „The London Merchant“ (IV): „Re-enter Millwood with a pistol, Trueman secures her,“ und dieser ruft aus:

„Deceitful, cruel, bloody woman!“

Z. 18. Vgl. Richardson, Clarissa (VI, 13): „Es ist die Entdeckung, nicht das Verbrechen, was euch verwirrt und beschämt macht.“ (Michaelis VI, 106.)

Z. 29. Biblischer Ausdruck nach 1. Mos. 43, 9: „Von meinen Händen sollst du ihn fordern.“

S. 253. Z. 12. So erbittet sich auch Medea von Kreon einen Tag Aufschub, und Kreon gewährt's (Euripides, Medea V. 338—40. 348—56).

Z. 22. Der Besuch unter dem falschen Namen einer Anverwandten ist Richardsons Clarissa (V, 30) nachgebildet. Lovelace plant mit seinen ehemaligen Maitressen deren Besuch bei Clarissa; sie sollten sich als Lovelaces Tante (Lady Betty Lawrance) und Base (Miß Charlotte Montague) ausgeben. Und Clarissa nimmt sie an; Lovelace bemerkt, „sie hätte allezeit die größte Hochachtung gegen die Frauenzimmer von meiner Familie, ihrer würdigen Gemütsart wegen, geheget.“ (Michaelis V, 496).

S. 254. Z. 1. Vgl. Scarron, „Le Jodelet Duelliste“ (I, 3): „Que n'ai je de la force au gré de ma furie!“

3. Aufzug.

S. 254. Z. 4. So läßt auch bei Johnson, „Caelia“ (V. Akt), der Vater der Entführten seinen Besuch bei ihr durch den alten Diener

vorbereiten; ebenso schildert Mainvell (ebd. I, 1), der alte Diener, die Entstehung des Liebesverhältnisses der Entführten.

S. 255. Z. 35. Die Bitte Mellefonts an Sara, sie möchte den Besuch Marwoods annehmen, beruht auf dem Brief der Pamela Richardsons (IV, 27); vgl. Anm. zu S. 253, Z. 22.

S. 256. Z. 7. So heißt es auch bei Richardson, Pamela (IV, 32): „And she has all those additional Advantages, as Nobleness of Birth, of Alliance . . ., which I want. (Happy for you, Sir, that you had known her Ladyship some Months ago, before you disgrac'd yourself by the Honours you have done me!)

Z. 17. Der Name Solmes stammt aus Richardsons Clarissa (I, 15). Denselben Kniff, an die Vergeßlichkeit zu appellieren, wendet Lovelace bei Richardson, Clarissa (IV, 51) an, wo er auf den Einwurf des Freundes, Clarissa müsse doch wissen, „daß es keinen Kapitän Tomlinson in der ganzen Nachbarschaft gab," erwidert: „Dieser Einwurf ist natürlich . . ., daß ich nicht unterlassen konnte, meine Liebste zu erinnern, sie müsse ja wohl ihren Vetter haben von diesem Herrn reden hören." (Michaelis IV, 428.)

S. 257. Der 3. Auftritt hat sein Vorbild in Johnsons „Caelia" (III, 1), wo Meanwell, der alte Diener des Lovemore, der entführten Caelia des Vaters Brief bringt.

S. 261. Z. 16. Biblischer Ausdruck nach der Apokalypse (19, 15): „Und aus seinem Munde ging ein scharfes Schwert."

S. 263. Z. 16. Die Schreibszene entspricht, wenn sie auch Lessing ausgedehnt hat, der 4. Sz., Akt II, von Voltaires „Narcisse", die wiederum von Richardsons Pamela abhängt. (Hamburg. Dramaturgie, 21. St.)

S. 265. Z. 2. Im Briefe an Mendelssohn vom 14. Sept. 1757 schreibt Lessing: „Es ist wahr, Mellefont würde hier geschwinder nach dem Briefe haben greifen können, wenn ich ihn nicht soviel sagen ließe. Aber ich raube ihm hier mit Fleiß einen gemeinen Gestum und lasse ihn schwatzhafter werden, als er bei seiner Ungeduld sein sollte, bloß um ihm Gelegenheit zu geben, diese Ungeduld mit einem feinern Spiele auszudrücken. ... Diese Stellen sind so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind, weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe."

Z. 29. Den Ausdruck kannte Lessing aus Thomsons „Tancred and Sigismunda" (I, 6) und Agamemnon (II, 2), zu deren Übersetzung er eine Vorrede verfaßte (1756).

S. 266. Z. 5. Vgl. Lillo, „Silvia" (III):
Busy: But you are melancholy, Mrs. Silvia.
Silvia: A little thoughtful.

S. 268. Z. 23. Vgl. Richardson, Pamela (I, 29):
„From this Moment I will no more consider you as my Servant."

Z. 33. Vgl. Richardson (ebd. III, 29): „She lays me under an obligation, if she will put it in my power to serve her."

4. Aufzug.

S. 270. Z. 6. Vgl. Johnson, „Caelia“ (III, 1), wo Caelia ruft: „My Crimes, that murder'd her who gave me Life.“

Z. 15. Biblischer Ausdruck nach Hiob 42, 17: „Alt und Lebens satt.“

Z. 31. Vgl. Johnson, „The successful Pyrate“ (II, 1):

„this Rebel in my Heart.“

S. 271. Man vergleiche zum 2. Auftritt den Brief des Lovelace an Belford bei Richardson, Clarissa (III, 57): „Ich habe den festen Vorsatz ehrlich zu sein; desto mehr wundere ich mich darüber, daß sich mein Herz wider meinen Willen freuet. Mein Herz ist ein Schelm... Kann ich an einem solchen Engel zum Schelme werden?... Für sie und mich ist es viel besser, wenn wir uns einander nicht heiraten ... Sie werden daraus sehen, was ich vor Gedanken von dem Ehestande habe!...“ (Michaelis III, 493ff.).

S. 272. Z. 17. Bibl. Ausdruck nach 1. Mos. 18, 32: „Er aber sprach: Ich will sie nicht verderben um der zehn willen.“

S. 273. Z. 40. Abstand, Widerstand.

S. 274. Z. 27. Vgl. Shadwell, „The Squire of Alsatia“ (V, 1): „a Bee that has lost his Sting.“

S. 277. Z. 25. So sagt auch Clarissa bei Richardson (I, 7): „Ist wohl ein Wurm, der sich nicht krümmet, wenn er zertreten wird?“ (Michaelis I, 67.)

S. 278. Z. 25. Diese Abberufungsszene stimmt mit Otway, „The Soldiers Fortune“ (II, 1 u. III, 1) überein, wo Sir Davy Dunce unter irgendeinem Vorwand entfernt wird.

S. 279. Z. 37. Vgl. Emilia Galotti (IV, 3): „Still mit dem Aber! Die Aber kosten Überlegung.“

S. 282. Z. 6. Die Geschichte der Marwood ist dieselbe der Mrs. Termagant in Shadwells „The Squire of Alsatia (IV, 1), der Geliebten Belfonts, der um Isabellas willen jene verließ.

S. 283. Z. 8. Vgl. Richardsons Pamela (V, 31): „I found a Letter instead of my Lady; ... Expressing ... her affection to me; and the Apprehension she had, that she should be unable to keep her good Resolves, if she met me.“

S. 284. Z. 29. So lebte auch Jason (nach Apollodor I, 9, 28) 10 Jahre mit Medea glücklich beisammen.

Z. 32. Die Namen „Miß Dorkas, Moor“ stammen aus Richardsons Clarissa; so ist es leicht glaublich, daß auch Miß Oklaff aus Richardsons Miß Ollyffe entstand.

S. 285. Z. 4. Den Gegensatz arbeitet Corneille, „L'Illusion“ (V, 2) also heraus:

„Une autre aura son cœur, et moi le nom de femme.“

Z. 12. Der ausgeführte Vergleich mit dem Vogelsteller stammt aus Richardsons Clarissa (III, 56), wo Lovelace von Clarissa sagt: „Das liebe Kind hatte bereits selbst seinen widerspenstigen Hals

in meine Schlingen gesteckt, und wußte noch nicht, daß es gefangen wäre, weil ich die Schleife noch nicht zugezogen hatte." (Michaelis III, 485.)

5. Aufzug.

S. 289. Z. 10. Vgl. Serames Worte in Voltaires „Zulime" (IV, 1):

„Remerciez le ciel, au comble des tourmens,
D'avoir longtemps perdu l'usage de vos sens —"

S. 293. Z. 4. Bibl. Reminiszenzen. So 4. Mos. 16, 35: „Dazu fuhr das Feuer aus von dem Herrn und fraß . . ."; ebd. V. 30: „Die Erde ihren Mund auftut und verschlinget sie."

Z. 17. Bibl. Ausdruck nach 5. Mos. 32, 35: „Die Rache ist mein, spricht der Herr."

S. 294. Z. 18. Vgl. Thomson, „Edward and Eleonora" (IV, 6):

„O Eleonora! perish'd Eleonora!
For ever lost! . . .
Such, such am I! undone!" —

S. 295. Z. 16. Vgl. Richardson, Clarissa (VII, 91): „Life will not give up so blessedly easy, I fear —"

S. 296. Z. 18. Der 9. Auftritt entspricht dem 5. Akt der „Caelia" Johnsons, wo auch der alte Vater das Sterbezimmer seiner entführten Tochter betritt.

Z. 25. Bibl. Reminiszenz nach Lukas 22, 43: „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn."

S. 298. Z. 28. Kordialpulver, ein herzstärkendes Pulver.

Z. 34. Vgl. Medea bei Euripides (V. 1384), die, nachdem sie das vergiftete Kleid der Braut Jasons übersandt hat, mitteilt:

„αὐτὴ δὲ γαῖαν εἶμι τὴν Ἐρεχθέως."

S. 300. Z. 5. Die uralte Sage, daß die Wunden des Ermordeten beim Herantreten des Mörders sich öffnen: im Nibelungenlied und im „Iwein" Hartmanns von Aue; in Shakespeares „Richard III." und bei Schiller in der „Braut von Messina". Lessing ist an dieser Stelle vielleicht von Websters „Appius and Virginia" (V, 3) beeinflußt (Erich Schmidt, Euphorion X, 623).

Philotas.

Vgl. Ed. Niemeyer, Lessings Trauerspiel Philotas durch einen historisch-kritischen Kommentar erläutert (Herrigs Archiv 1856 (20) S. 113 ff.

S. 304. Personen: Aridäus hieß auch der Halbbruder Alexanders d. Gr. Ein anderer Aridäus geleitete die Leiche Alexanders nach Memphis und war eine Zeitlang Reichsverweser. Philotas, nach dem Sohn des Parmenion, ein stolzer Mazedonier, der sich durch freimütigen Tadel

den Haß Alexanders d. Gr. zuzog und schließlich als Verräter hingerichtet wurde, 330 v. Chr. (Plutarch, Alex. 48ff. u. a.). Parmenio, Vater des Philotas, bedeutender Feldherr unter Alexander; wurde ebenfalls 330 aus dem Weg geräumt. (Plutarch, Alex. 49.)

S. 310. Z. 26. Lykos, ziemlich häufiger Name reißender Flüsse.

Z. 28. Methymna, die bedeutendste Stadt der Insel Lesbos.

Z. 37. Toga, das Oberkleid des römischen Bürgers; hier auf griechische Verhältnisse übertragen.

Z. 43. Aristodem heißt auch der „Feldherr des Euphaës" in Lessings Fragment „Kleonnis", wo Demarat die Rolle des Philotas spielt. Der Name soll an den sagenberühmten Aristodem anspielen, der nach dem Tode des Königs Euphaës von den Messeniern zum König erklärt wurde.

S. 311. Z. 3. Caesena, heute Cesena, an der Eisenbahnlinie Bologna-Ancona. Die geogr. Namen lassen sich zu einer geschlossenen Einheitlichkeit gar nicht verbinden.

Z. 36. Man vergleiche damit das verwandte Motiv im Aias des Sophokles (V. 462ff.), wo sich die Scham des Helden immer mehr steigert.

S. 312. Z. 15. Vgl. Homer, Odyssee 11, 561ff., wo Odysseus den Aias anspricht:

„Aber wohlan, tritt näher zu mir, o König, und höre
Meine Red' und bezwinge den Zorn des erhabenen Herzens!"
Also sprach ich; er schwieg und ging in des Erebos Dunkel
Zu den übrigen Seelen der abgeschiedenen Toten."

S. 314. Z. 19. Das Motiv des Gefangenenaustausches nach den Captivi des Plautus. Beide Male soll ein Mitgefangener als Bote beim Austausch behilflich sein. Hier wird Aridäus, dort Hegio getäuscht. Nur wird hier das Motiv, das Plautus ins Komische verlegte, tragisch verwertet.

Z. 34. An den Gedankengang des Philotas erinnert die geheime Instruktion, die Friedrich der Große vor der Eröffnung des Feldzugs am 10. Jan. 1757 für den Minister Finck von Finckenstein eigenhändig schrieb (s. A. Schäfer, Geschichte des Siebenjährigen Krieges I, 304): „Sollte mich der Unstern treffen, daß ich vom Feinde gefangen würde, so verbiete ich, daß man auf meine Person die mindeste Rücksicht nehme, noch auch sich irgend welche Gedanken mache über alles, was ich aus meiner Haft schreiben könnte. Sollte mir ein solches Unglück geschehen, so will ich mich opfern für den Staat; alsdann muß man meinem Bruder gehorchen, und dieser wie alle meine Minister und Generale werden mir mit ihrem Kopfe einstehen dafür, daß man weder eine Provinz noch ein Lösegeld für mich anbietet, und daß man den Krieg fortsetzt, indem man alle seine Vorteile verfolgt ganz so, als wenn ich nie auf der Welt gewesen wäre."

S. 316. Z. 6. Vgl. die Ausführungen im platonischen Phädon,

daß das Leben des Weisen ein fortwährendes Sterben und Sterbenlernen sei.

S. 316. Z. 23. Der Weltweise ist offenbar Aristoteles, der Lehrer Alexanders des Großen.

Z. 31. Vgl. Sophokles' Antigone V. 72:

‚φιλὴ μετ' αὐτοῦ κείσομαι'.

Z. 37. Von der 5. Szene sagt Lessing in seinen Anmerkungen zur Kyrupaidie: „Der lustige, aufgeräumte Ton, in welchem sich Cyrus und seine Feldherrn unterhalten, kann dienen, die 5. Szene meines Philotas zu rechtfertigen."

S. 317. Z. 40. Reminiszenz an Horaz (Ode I, 13, 12):

„Sive puer furens
impressit memorem dente labris notam."

S. 318. Z. 12. Vgl. Laokoon I: „Der Grieche fühlte ... und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten ... Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze."

S. 320. Z. 13. Man erinnere sich, was Tertullian von Thales erzählt (ad nat. II, 2): „Thales Milesius Croeso sciscitanti, quid de deis arbitraretur, post aliquot deliberandi commeatus nihil renuntiavit." Damit halte man die ähnliche Anekdote zusammen, die Cicero (de nat. deor. I, 60) von Simonides berichtet, der auf Hieros Frage, was Gott sei, sich einen Tag um den andern Bedenkzeit erbat und, darob zur Rede gestellt, schließlich erklärte: „Quanto diutius considero, tanto mihi res videtur obscurior."

S. 321. Z. 31. Mit Hinblick auf Menanders Wort (bei Plutarch, Trostr. an Apoll. c. 34): „Wen die Götter lieben, der stirbt jung."

S. 322. Z. 28. Homerische Reminiszenz (Ilias 22, 71 f.):

„Dem Jünglinge stehet es wohl an,
Wenn er im Streit erschlagen, zerfleischt von der Schärfe des Erzes,
Daliegt; schön ist alles im Tode noch, was auch erscheinet."

S. 325. Z. 15. Anspielung auf das Wort des Terenz (Heautontimorumenos I, 1): „Homo sum; humani nihil a me alienum puto." Vgl. Laokoon I, wo Lessing aus Homer deduziert, „daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne."

S. 326. Z. 14. Lessing schreibt darüber in den „Kollektaneen" unter Philotas: „Der Zug wegen des kurzen Schwertes ist nicht sowohl aus dem Lohenstein (im Arminius) als aus dem Plutarch: „Lacaena dicenti filio, parvum gladium sibi esse, adde, inquit, gradum!" — Solch ein junger Held wie Philotas war Archidamus, der Sohn des Zeuxidamus, welchem sein Vater, als er ihn zu wild auf die Athenienser einbrechen sah, zurief: ἢ τῇ δυνάμει πρόσθες, ἢ τοῦ φρονήματος ὕφες; entweder mehr Kräfte oder weniger Mut!" Plutarch in Laconicis. — Desgleichen der junge Lazedämonier, von dem Seneka

in seinen Briefen meldet: „Lacon quidam adhuc impubes captus clamabat: pugnans quidem captus sum, servire tamen nolo. Verum cum paulo post iuberetur servili fungi ministerio, illisum parieti caput rupit“ (Ep. 77).

S. 327. Z. 1. Erinnert an die Szene, wie der wahnsinnige Aias mit seinem Schwert unter den Schafen wütet (Sophokles, Aias V. 283 ff.).

Eduard Stemplinger.

Anmerkungen zu Teil 2.

Minna von Barnhelm.

Vgl. Albrecht, Lessings Plagiate, S. 1268—1821.

Niemeyer, E., Lessings M. v. B. Historisch-krit. Einleitung nebst fortlaufendem Kommentar (Dresden, 1877).

Düntzer, H., Lessings M. v. B. (Erläuterungen, Bd. 32), (Leipz.[6], 1896).

Schuchardt, Riccaut de la Marlinière. (Progr. Schleiz, 1879.)

Bröse, G., Eine der Quellen Lessings für M. v. B. (L'école des amis v. Nivelle de la Chaussée.) (Progr. Naumburg, 1902.)

G. Kettner, Lessings Dramen (Berl. 1904), S. 71—167.

S. 6. Personen: Minna v. Barnhelm, nach dem „Barnelms by Rosamond's ponds“ (an der Themse), von Th. Otway („The Soldier's Fortune“ III, 1 und „Atheist“ II, 1) erwähnt; daraus auch der Nebentitel „Das Soldatenglück“.

Paul Werner, eine zeitgenössische Anspielung auf Paul v. Werner, der aus einem gewöhnlichen Husaren zum preußischen Generalleutnant avancierte (vgl. Nicolai, Anekdoten von König Friedrich II. Heft II, S. 185).

1. Aufzug.

S. 13. Der 1. Auftritt erinnert an den „Soupçonneux“ des älteren Riccoboni, von dessen 3. Akt Lessing (Theatr. Bibl. IV, 129) auszugsweise bemerkt: „Harlequin ... ist eingeschlafen. Er träumt und glaubt mit Violetten zu sprechen. Er bewegt sich . . erwacht darüber . .“

S. 13. Z. 20. Vgl. Farquhars' „The constant Couple“ (I): „Vizard: I'm your humble servant.
Standard: May be not, Sir.“

Z. 25. Paulus an die Epheser (4, 26) sagt: „Lasset die Sonne nicht über eurem Zorn untergehen!“

S. 14. Z. 6. Das Räumen des Zimmers ist nach einem Motiv Goldonis in der „Locandiera“ (I, 20) gefertigt.

Z. 30. Lachs, in Danzig verfertigter Branntwein, nach der Fabrikmarke (ein Lachs) so genannt. „Doppelter Lachs“, doppelt über Gewürz abgezogen.

Z. 37. Die Steigerung nach Destouches, „Le Dépost“ (sc. 2).

S. 15. Z. 1. Nach dem Prediger Salomo 4, 12: „Eine dreifältige Schnur reißt nicht leicht entzwei.“ Gemäß der vierfachen Steigerung sinngemäß umgemodelt.

Z. 6. Mores, Sitten (einen Mores lehren).

Z. 27. Galant, elegant. Schon Thomasius klagte, daß man dieses Wort auch bei Tieren und leblosen Wesen (Tischen, Pantoffeln u. dgl.) gebrauche. Vgl. unser „Galanteriewaren“.

Z. 34. Vexiert, ärgert, foppt.

S. 18. Z. 8. Louisdor, häufig statt Friedrichsdor gebraucht; 100 Pistolen = 500 Taler (Louisdor).

Z. 12. Alter Wachtmeister, d. h. ancien, gewesener.

Z. 21. Aufziehen = höhnisch hinhalten (so auch Luther, Apostelgesch. 24, 22).

Z. 26. So will auch Fabrizio in Goldonis „La Locandiera“ (II, 14) seine Rechnung: „Va' dal cameriere della locanda, e digli, che subito porti il mio conto.“

S. 19. Z. 27. Equipage, Ausrüstung eines Offiziers im Felde.

Z. 33. Dazu vgl. man Gellert, Fabeln und Erzählungen, „Der arme Schiffer“:

„O, spricht Philet, ich kann mich nicht besinnen,
Daß ich dir jemals Geld geliehn.
Hier ist mein Rechnungsbuch, ich will's zu Rate ziehn;
Allein ich weiß es schon, du stehest nicht darinnen.“

Eine ähnliche Szene in Löwens „Ich habe es beschlossen“ (III, 3), wo Simon das gefundene Geld, das ihm der Alte bringt, nicht annimmt.

S. 21. Z. 3. Vgl. dazu Goldonis „La Locandiera“ (II, 17), wo es von Mirandolina heißt: „si ascinga gli occhi“. Ripafratta fragt: „Che avete? Piangete?“ Und Mirandolina erwidert: „Niente.. mi è andato del fumo negli occhi.“ — In beiden Fällen nehmen die Herren die geforderten Rechnungen entgegen.

Z. 21. Feldscher (Feldscherer), Feldbarbier, Wundarzt.

Z. 37. Vgl. Wycherleys „The Plain Dealer“ (III, 1): „For I am not able to keep thee: I have not Bread for my self“ ... „I could beg or steal for you.“

S. 22. Z. 13. Die Geschichte mit dem Pudel erinnert an das Verhältnis des Sambaulas zu dem ἀνὴρ ὑπερδασύς τε καὶ ὑπέραισχρος in Xenophons Kyrupaidia (II, 2, 28—30).

S. 23. Z. 4. Weiß zu leben, vom savoir vivre, die Lebensart.

Z. 10. erkenne, anerkenne.

Z. 28. Vgl. Lesage, „Turcaret“ (I, 2). „Tiens, voilà un diamant de cinq cents pistoles ... va le mettre en gage“ ...

Z. 35. Vgl. Farquhar, „The constant Couple“ (III, 1) und Marivaux, „La Joye imprévue“ (sc. 6): „viens m'en informer tantôt à ce Café attenant l'Hôtel où tu me trouveras.“

S. 24. Z. 13. Ursprünglich gewohne, gewohnt. (In Berlin heute noch mundartlich.) Rückert spricht vom „ungewohnen Schnee“.

S. 24. Z. 29. Heraklius I., Zeitgenosse Friedrichs des Großen, machte sich 1747 von persischer Botmäßigkeit frei und war seit 1760 Zar von Georgien. — Er ist also zur Zeit der Aufführung nicht mehr Prinz, hat auch Persien nicht weggenommen. Allerdings aber zog er mit den Russen gegen die Türkei (1768).

Z. 31. Ottomanische Pforte, das große Tor des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel.

S. 25. Z. 7. Bei den Leipziger Aufführungen 1767 wurde diese Stelle weggelassen. Der Referent der Leipz. gel. Ztg. 1767, 11. Juni schreibt dazu: „Darf man denn in Sachsen über die Schlacht bei Roßbach nicht mehr lachen?"

Z. 14. Schulzengericht, Bauerngut, mit dem die Stelle eines Dorfrichters verbunden ist.

Z. 21. Vgl. Lessings Brief an Ebert (7. Mai 1770): „Inskünftige kann ich das Geld... ver—. Was meinen Sie, was ich schreiben wollte? vertrinken? verspielen? verhuren? ..."

Z. 24. sauer macht, d. i., daß man ihm mit seinem Eigentum solche Schwierigkeiten macht.

Z. 29. Ende April 1760 ließ der König zwischen Schletta und den Katzenhäusern (Dorf Katzenberg) bei Meißen sein Heer lagern; im Sommer kam es dann zu einem Gefecht mit Daun.

Z. 30. Wie hier Just die oft gehörte Geschichte weitererzählen will, fährt im Nathan (I, 6) der Tempelherr mit Dajas Erzählung fort. Bei Legrand, „L'amour diable" (sc. 1) leiert Nerine Hortensens Brief auswendig her.

Z. 32. Disposition, Schlachtenplan.

Z. 33. Nach Matth. 7, 6: „Eure Perlen sollt ihr nicht vor die Säue werfen."

Z. 35. Wispel, 24—25 Scheffel.

S. 26. Z. 10. Tabagie, wo man Bier beim Rauchen trank.

Z. 11. Vgl. Goldoni, „L'Adulatore" (III, 1): „Da drio le spale no i se sa vendicar; e stoccae mute no i ghe ne dà."

Z. 16. Vgl. damit Xenophon, Kyrup. (IV, 2, 25): ‚ὡς ὁ τοῦτο ποιῶν οὐκέτ' ἀνήρ ἐστιν, ἀλλὰ σκευοφόρος.'

Z. 17. Man hat Lessing über das Wort „Hure" Vorwürfe gemacht, und Karl Lessing berichtete seinem Bruder am 22. März 1768 über die Berliner Aufführung: „Ich kann Dich auch versichern, es ist in Deinem Stücke mit Vorsatz kein Wort ausgestrichen oder ausgelassen worden... Nur das abscheuliche Wort Hure erstickte dem Reitknecht Just halb im Munde." Lessing verteidigte sich in dem dramaturgischen Fragment „Delikatesse": „Man hat über das Wort Hure in meiner Minna geschrien. Der Schauspieler hat es sich nicht einmal unterstehen wollen zu sagen. Immerhin; ich werde es nicht ausstreichen, und werde es überall wieder brauchen, wo ich glaube, daß es hingehört."

2. Aufzug.

S. 27. Z. 4. Vgl. mit dieser witzigen Andeutung die breitere Ausführung in Lessings Fragment, „Weiber sind Weiber" (8. Auftr.). Dies Motiv stammt aus Regnard, „Le Joueur" (IV, 9), womit Farquhar, „The constant Couple" (Akt II) übereinstimmt.

Z. 30. Vgl. damit Lessings 12. Literaturbrief (VI, 25): „Man prahlt oft mit dem, was man gar nicht hat, damit man es wenigstens zu haben scheine." Das Vorbild scheint Farquhar, „The constant Couple" (3. sc.) zu sein: „Most women magnify their modesty, for the same reason that cowards boast their courage, because they have least on't."

S. 28. Z. 29. Wie Minna, zieht auch Adélaïde du Guesclin in Voltaires „Adélaïde d. G." (II, 3) dem Geliebten nach, den der Krieg von ihr getrennt hat.

Z. 38. Zerrissen, d. i. aufgelöst.

S. 29. Z. 9. Der Wirt des Gasthauses von Ilescas in Poissons „Le Fou de Qualité" (sc. 4) scheint hier Modell gestanden zu sein.

Z. 22. Die ganze Szene mit dem Eintrag ins Fremdenbuch ist der ähnlichen Szene in Goldonis „La Locandiera" (I, 19) nachgebildet, wo der Oberkellner das Nationale aufnimmt.

Z. 36. Dato, gegeben; a. c., anni currentis, des laufenden Jahres. Lessing hatte ursprünglich 22. Sept. geschrieben.

S. 30. Z. 10. Ein Seitenhieb auf die Berliner (das Stück spielt ja in Berlin), die nicht bloß im Scherz Lessings sächsische Herkunft bekrittelten.

Z. 15. Thüringen, der thüringische Distrikt des Kurfürstentums Sachsen.

Z. 30. Klein-Rammsdorf bei Borna a. d. Wyrha.

Z. 31. Hof, Sitz der Gutsherrschaft.

Z. 33. Lichtmeß, 2. Februar.

Z. 40. Friedrich d. Gr. hieß allgemein nur „der König".

S. 32. Z. 1. Man erinnere sich an den bekannten Vers:
Sunt pueri, pueri, pueri puerilia tractant'.

Z. 35. Apropos, bei Gelegenheit.

Z. 38. Die Episode mit dem Ring entspricht einer Szene in Regnards „Le Joueur" (V, 6), wo Madame la Ressource bei Angélique ein mit Brillanten besetztes Porträt vorzeigt, das Angeliquens Geliebter, Valère, in der Spielernot versetzt hat. In beiden Fällen sind die Geliebten aufs äußerste beklemmt.

S. 33. Z. 2. Karat, ca. 20 Zentigramm.

Z. 3. Vgl. Otways „The Soldier's Fortune" (II, 1), wo Sir Davy Dunce fragt: „Why, I'll warrant you this ring cost fifty pounds ... or didist thou steal it, old boy?"

Z. 16. Kasten (chaton), die Einfassung der Diamanten.

Z. 16. Verzogener Name, Namenszug.

Z. 24. Ohne Vorbewußt, ohne Wissen.

S. 34. Z. 4. Schuldner, wie öfters bei Lessing, Gläubiger.

S. 35. Z. 26. Die Wortkargheit Justens hat ihr Vorbild in Succianespole in Goldonis „Gli Innamorati“ (I, 7), der auch für seinen Herrn den Versetzer macht.

S. 37. Z. 5. Vgl. Philotas 3: „Die beste Anbetung ist dankende Freude.“

Z. 27. Wollüstig, in der älteren Bedeutung von wonneselig.

S. 39. Z. 5. Zu diesem Kampf zwischen Liebe und Ehrgefühl vergleiche man Farquhar, „The constant Couple“ I.

S. 40. Z. 5. Vgl. Otway, „The Soldier's Fortune“ (IV, 1): „I would as soon choose to hear a soldier brag, as complain.“

Z. 21. Vgl. Seneka, Hercules Oetaeus IV, 1345—47:

„Herculem spectas quidem,
mater; sed umbram et vile nescio quid mei
agnosce!“

3. Aufzug.

S. 42. Z. 2. Rummel, vom Pikettspiel hergenommen, eine Anzahl gleichfarbiger Karten, die der Spieler zusammenzubringen sich bestrebt; versteht den Rummel = seinen Vorteil.

Z. 25. Jäger, ein jägermäßig gekleideter Bedienter.

Z. 30. Läufer, Diener, welche früher vor dem Wagen der Herrschaft herliefen; wurden auch als Boten verwendet. (S. Emilia Galotti I, 2.)

Z. 37. Vgl. Holberg, Den Stundeslose (I, 1), wo es von Pernille heißt, er sei „Stubenmädchen, Köchin, Kammerdiener, Sekretär, Haushälterin“.

S. 43. Z. 14. Charmieren, liebeln.

Z. 24. Er karrt; Philipp mußte als Baugefangener bei den Festungsarbeiten Kärrnerdienste leisten.

Z. 32. Schleifweg, Schleichweg; vgl. Schluft, Schlucht.

S. 47. Z. 5. Nach Lucas 8, 2: „Magdalena, von welcher waren sieben Teufel ausgefahren“; vgl. Luc. 8, 30.

Z. 12. Freischulzengericht, das von Abgaben frei ist.

Z. 31. So sagt auch der Tempelherr im Nathan (V, letzter A.): „Das hieß Gott ihn sprechen“.

S. 49. Z. 25. Schneller, vom Schnellen mit den Fingern, ein listiger Streich (vgl. ein Schnippchen schlagen).

S. 50. Z. 23. Ein Taler achtzig, an achtzig Taler.

S. 51. Z. 33. Kantine (cantine), Flaschenfutter, Flaschenkeller, d. h. ein Kasten mit Fächern, in die man Weinflaschen setzte und der bequem mitzuführen war.

S. 52. Z. 4. Vgl. Gleims Kriegslied, das in Chr. Fel. Weißes „Jubelhochzeit“ (I, 8) zitiert wird:

„Als in der Schlacht bei Pultawa“ ...

S. 53. Z. 12. S. Otway, „The Soldier's Fortune“ (IV, 1): „I

profess murder: rascally butchers make a trade on't; 'tis a gentleman's divertisement."

S. 53. Z. 17. Interessen (frz. interêt), Zinsen.

S. 54. Z. 9. Mundierung, volkstümliche Verderbnis von Montierung.

S. 55. Z. 30. Katz aushalten. Beim Katzballspiel mußte der Mitspieler den ihm zugeworfenen Ball auffangen. Tellheim muß also mitspielen. Nach anderer Auffassung scheint das Katz' aushalten eine ähnliche Strafe gewesen zu sein wie das Hundetragen.

S. 56. Z. 14. Vgl. Fabricio, der in Goldonis „La Locandiera" (I, 10) zu Mirandolina bemerkt: „Ma io son delicato di pelle, certe cose non le posso soffrire."

Z. 33. Die kavaliermäßige Tracht waren mit Schnallen besetzte Schuhe, Kniehosen und Zopf oder Haarbeutel.

Z. 35. brav (brave), tapfer, martialisch.

Z. 37. kampieren (camper), unter freiem Himmel lagern.

S. 57. Z. 20. Schnurre, Spaß.

4. Aufzug.

S. 59. Z. 3. Minnas List von der Enterbung durch einen Onkel findet ihr Vorbild in La Mottes „L'Amante difficile" (III, 2, 4, 5; IV, 3), wo Silvia ihrem Lelio Mitteilung zukommen läßt, daß sie nach dem Bankerott ihres Vaters mittellos dastehe.

Z. 17. Das Vorbild für Riccaut geben Joh. Chr. Trömers Werke, die er unter dem Pseudonym: „Jean Crétien Toucement oder die Deutsch-Franços" in deutsch-französischem Kauderwelsch schrieb. Im übrigen mag auch der englisch radebrechende „Monsieur Marquis" in Farquhars „Sir Harry Wildair" (Akt III) Pate gestanden sein.

Z. 19. das, im verächtlichen Sinn. Vgl. Schiller: Wallensteins Lager 2, 4; 5, 45; Tell I, 3, 4 u. a.

S. 60. Z. 26. da drauß: Das Gebäude des Kriegsministeriums lag außerhalb der inneren Stadt in der Wilhelmstraße und auf dem Wilhelmplatz.

Z. 29. Das Militär- und Kriegsdepartement war die 6. Abteilung des Finanzdepartements.

Z. 43. Nach Lafontaine, Le lion et le rat: „Il se faut entr'aider, c'est la commune loi."

S. 61. Z. 15. Mit einem Anflug von Humor gibt sich der freche Riccaut Beinamen, die sich etwa also verdeutschen: „Grundherr von Schuldental, aus dem Stamme der Nimmgold!" So heißt auch der Falschspieler Toutabas bei Regnard, „Le Joueur" (I, 10) „Vicomte de la Case"; der Falschspieler Tally bei Freeman — Centlivre, „The Artifice" (V) „Baron of Fair-Chance and Viscount of all the Pharao-Tables in and about London".

Z. 18. Cadet, ein junger Mann, der freiwillig Militärdienste nimmt, ein Junker.

Z. 22. Staaten-General, Generalstaaten von Holland. (Nach der französischen Wortstellung.)

S. 61. Z. 26. Capitaine; nach Tellheim (IV, 6) und dem Feldjäger (V, 6) ein verabschiedeter Leutnant.

Z. 29. reformé, abgedankt.

Z. 36. livres, ungefähr 80 Pf.

Z. 36. tranchons le mot, sagen wir's gerade heraus!

Z. 39. Die Pumpepisode ist sicherlich der ähnlichen Szene in Goldonis „La Locandiera“ (I, 12, 13, 14) nachgebildet, wo der Cavaliere di Ripafratta bei der Cioccolata sitzt und vom Marchese di Forlipopoli angepumpt wird.

Z. 42. So sagt auch der Spieler Toutabas bei Regnard, „Le Joueur“ (I, 10):

„Le jeu fait vivre à l'aise
Nombre d'honnêtes gens.“

S. 62. Z. 2. Bei Diderot, „Les bijoux indiscrets (I, ch. 6) heißt es: „J'ai joué, lui répondit Mirzoza, d'un guignon qui n'a point d'exemple.“

Z. 6. pontes, die Spieler, die sich am Spiele gegen den Bankhalter beteiligten, hießen ponteurs.

Z. 21. Damit, sagt man, habe Lessing selber seine Spielleidenschaft entschuldigt.

S. 63. Z. 14. Dumme Teuf, nach Trömer, Ehn lustik Lebenslauff (III, 101/2 und 247/8).

Z. 19. monter un coup, einen Kunstgriff machen.

Z. 21. filer la carte, eine Karte unterschlagen.

Z. 23. sauter la coupe, das Abheben unterlassen. So hält auch Toutabas dem Géronte bei Regnard, „Le Joueur“ (I, 10) einen Vortrag über Falschspielerkünste.

Z. 25. donnez-moi = geben Sie mir ein Täubchen zu rupfen, d. h. einen einfältigen Menschen.

Z. 29. Während des Siebenjährigen Krieges erschien ein Buch von A. Goudard: L'histoire des Grecs (Falschspieler), ou de ceux qui corrigent la fortune au jeu.

S. 66. Z. 13. gelassen, überlassen. Vgl. Juden (6. Auftr.): „Es ist alles bei ihr noch die sich selbst gelassene Natur.“

Z. 20. Die Szene mit dem Ringe entspricht der ähnlichen in La Mottes „L'Amante difficile“ (III, 3; 1, 3), wo Silvia ihren Silvio täuscht und schließlich eine Aufklärung und Versöhnung bewirkt.

S. 68. Z. 11. untergesteckt, d. h. zerrissen und unter andere Regimenter verteilt.

S. 69. Z. 10. Man denke an das Horazische „ridentem dicere verum“ (sat. I, 1, 24).

Z. 21. Jetzt, infolge der leidigen Bankerotte, die der Siebenjährige Krieg mit sich brachte.

Z. 42. Eine ähnliche Geschichte, wie Tellheim erzählt, trug sich im Jahre 1761, als Friedrich d. Gr. „die von ihm besetzten sächsischen Provinzen mit .. fast unerschwinglichen Lieferungen, Kontributionen ..“

drückte, mit den Ständen der Kreisstadt Lübben zu, wie **Neumann** in deren Geschichte (I, 143) berichtet.

S. 70. Z. 1. **ratihabierende**, gültig zu machende, zu bestätigende.

Z. 4. **Valute**, Wert des Wechsels.

Z. 5. **Gratial**, Dankgeschenk.

Z. 41. Zeugt von Minnas Belesenheit. Shakespeares Theatralische Werke waren in der Übersetzung **Wielands** 1762—66 erschienen. Vgl. Lessings Hamburg. Dramaturgie, St. 15 und 69.

S. 71. Z. 35. Vgl. **Regnard**, „Le Joueur" (III, 12):

„Le Marquis: Je suis de vos amis.
Valère: Je ne suis pas des vôtres."

S. 72. Z. 2. **Urgieren**, Einwände erheben.

Z. 4. **Entladen**, entlasten (décharger).

S. 74. Z. 20. **Entstehen**, fehlen, ermangeln. Vgl. Hamburg. Dramaturgie, S. 237, Z. 28; auch **Schiller**, Tell I, 4: „Ihre Hilfe wird uns nicht entstehn" u. ä.

5. Aufzug.

S. 75. Z. 2. Nach Matth. VI, 3: „Laß deine linke Hand nicht wissen, was die rechte tut."

S. 79. Z. 40. Man vergleiche dazu die herrliche Stelle in **Homers** Ilias (VI, 413—30), wo Andromache ruft:

*Ἕκτορ, ἀτὰρ σύ μοί ἐσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
ἠδὲ κασίγνητος . . .*

S. 81. Z. 4. **Szene**, an die auf der Bühne stehenden Spieler.

Z. 22. Vgl. Xenophon, Kyrup. VI, 1, 37, wo Araspas zu Cyrus sagt: *ἀλλὰ σὺ μὲν . . καὶ ταῦτα ὅμοιος εἶ καὶ τἆλλα.*

S. 82. Z. 4. **Mein Bruder**, Prinz Heinrich, der nach dem Kriege wieder nach Rheinsberg zurückgekehrt war.

S. 84. Z. 17. Man vergleiche damit die Schwüre Portias und Nerissas am Schlusse von **Shakespeares** „Kaufmann von Venedig".

S. 86. Z. 20. **zuschanzen**, vom mhd. schanze (frz. chance), Spiel, Würfelspiel, also zuspielen.

S. 88. Z. 11. Vgl. **Otway**, „The Atheist" (V, 4): „My faithful soldier!" (She runs into his arms.)

Z. 32. Vgl. **Goldoni**, „La Locandiera" (I, 18): „Due commedianti . . . avranno difficoltà a sostenere un carattere sopra di una locanda?"

Z. 40. Vgl. **Freeman-Centlivre** „The Man's bewitch'd" (4. Akt): „Where am I, Lucy? Methinks I wake from some untoward Dream."

S. 89. Z. 14. Vgl. **Shadwell**, „The Amorous Bigot" (Akt 5): „You are a Man of Honour, and I beg your Friendship."

S. 89. Z. 22. Vgl. Rowe, „The Tragedy of Jane Shore“ (II, 1): „But tho' my Mouth be dumb, my Heart shall thank you.“

Z. 24. Vgl. Lessings Predigt über zwei Texte (VIII, 312): „Es ist klar, Trim hasset die ganze Nation, welche seinem Vaterlande feindselig ist; aber er kann jedes Individuum aus derselben lieben, wenn es Liebe verdient.“

S. 90. Z. 14. Fuchtel, ein ungeschliffener breiter Degen.

S. 91. Z. 8. Topp, vom ital. toppo, halte. Aufforderung, in die bereitgehaltene Hand einzuschlagen.

Emilia Galotti.

Vgl. L. Volkmann, Zu den Quellen der E. G. (Festschrift des Städt. Realgymnasiums, Düsseldorf, 1888, S. 233—59).

H. Düntzer, Erläuterungen. Bd. 33.

G. Kettner, Lessings Dramen (Berl. 1904) S. 175—296.

S. 94. Personen: Der Name Claudia erinnert an den Appius Claudius des Virginiastoffes.

Hettore Gonzaga. Das Haus Gonzaga war 1328 in den Besitz von Mantua gekommen. Nach dem Tode Ludwigs III. spaltete sich die Linie in drei Glieder, Sabbioneta (bis 1591), Bozzolo (bis 1703), Castiglione (bis 1819). Karl V. verlieh 1530 Federigo II. von Mantua die erbliche Herzogswürde; ein Bruder Federigos erhielt 1539 die Grafschaft Guastalla. Einen Hettore G. gab es nicht.

Camillo erinnert an Camille, confidente de Virginie in Campistrons „Virginia“.

Graf Appiani, nach Appius Claudius bei Livius III, 40 sq. und Dionysius Halic. Ant. Rom. XI, 28 sq.

1. Aufzug.

S. 101. Der Prinz, mit Anlehnung an das italienische principe.

Z. 15. Das Motiv stammt aus dem Grafen Essex des Spaniers Ant. Coello, worüber Lessing im 65. Stück der Hamb. Dram. schreibt: „Der Kanzler holt verschiedene Bittschriften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt und ... beurlaubt den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigen Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. — Eines Grafen! ‚Muß es denn eben,‘ sagt sie, ‚von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!‘ Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie jetzt nicht denken wollte.“

Z. 21. Läufer, Diener in Livree, die der Kutsche vornehmer Leute vorausliefen oder Botendienste verrichteten.

S. 102. Z. 12. Nach Luther, Tischreden (n. 2, § 17): „So wohlfell ist jetzt die Kunst, daß sie schier muß nach Brot gehen.“

S. 102. Z. 18. Nach Plinius ep. VII, 9: „aiunt multum legendum esse, non multa."

S. 103. Z. 4. will statt wollte, weil der Fall schon eingetreten ist.

Z. 7. Behäglich, ältere Form (auch noch bei Goethe), gebildet wie „kläglich", täglich", „unsäglich".

Z. 8. Nach dem französischen „je suis mieux".

Z. 11. Anzüglich, d. i. anziehend; so auch Goethe (Winckelmann): „Für W. selbst hatte die katholische Religion nichts Anzügliches."

Z. 16. So bezeichnet Lessing im Laokoon (2. Kap.) das Porträt als „das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal des Menschen überhaupt".

Z. 22. noch eins = noch einmal.

S. 104. Z. 1. muß nicht, darf nicht (engl. must not; griech. *οὐ δεῖ*).

Z. 8. Hesiod (Theogonie 270) nennt drei Gorgonen, darunter Medusa, geflügelte Wesen, mit schrecklichem, versteinerndem Blick, den schon Homer (Il. E 741 und Od. λ 634) kennt.

Z. 12. ergänze: möglich sein.

Z. 12ff. Conti entspricht demnach den Ausführungen, die Lessing im 2. Kapitel des Laokoon gibt, wonach die alten Künstler „Zorn auf Ernst" stimmten, „Jammer in Betrübnis", „Schreien in Seufzen" milderten, kurz das Unschöne auf erträgliche Grade herabsetzten.

Z. 27. Vorwurf = obiectum, von Lessing im Laokoon wiederholt von Gegenständen der künstlerischen Darstellung gebraucht.

Z. 38. Vegghia (veglia), Abendgesellschaft (beim Kanzler Grimaldi).

Z. 41ff. Historischer Zug. In der Tat führte der Fürst von Guastalla wegen des Besitzes von Sabbioneta im 17. Jahrhundert einen Prozeß.

Z. 42. Degen, Held (hat mit Degen = Schwert nichts zu tun).

S. 105. Z. 4f. Vgl. Schiller, Kabale und Liebe (I, 3): „Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt."

Z. 35. So ruft auch Hamlet, wenn auch in einem andern Sinne, der Ophelia zu: „Geh in ein Kloster!"

Z. 42. Schilderei, Originalbild, vom mhd. schiltaere, Maler. In den Anmerkungen zu Adelungs Wörterbuch unter Abbild sagt Lessing: „So würde ich in der Emilia Galotti anstatt: „Die Schilderei selbst, wovor sie gesessen, hat ihr abwesender Vater bekommen. Aber diese Kopie —" gar wohl haben sagen können: „Das Bild selbst. — Aber dieses Abbild"; wenn es im Dramatischen nicht mehr darauf ankäme, der Person ihr angemessene als gute Worte in den Mund zu legen." (Nach der aristotelischen Kunstlehre.)

S. 107. Z. 8. So weigert sich auch bei Shakespeare Cäsar, die Bittschrift des Artemidorus zu lesen.

S. 107. Z. 17. Massa, italienische Provinz in Toskana.

S. 108. Z. 32. Mißbündnis, nach dem Französischen mésalliance.

S. 110. Z. 30. Vgl. Schiller, Kabale und Liebe (I, 5): „Was verschlägt's denn Ihnen, ob er die Karolin frisch aus der Münze oder vom Bankier bekommt?"

S. 111. Z. 14. Dosalo (lies: Dosolo), am Po gelegen.

Z. 19. Die 1. Ausg. schreibt „diesen Ges.". In einem Briefe an seinen Bruder Karl vom 1. März 1772 schreibt Lessing darüber: „So habe ich ganz gewiß nicht geschrieben und es ist undeutsch." — Lessing vergaß, daß er in jungen Jahren selber so geschrieben hatte, und Goethe z. B. schreibt in der Vorrede zu Werther: „Laß dieses Büchlein deinen Freund sein."

2. Aufzug.

S. 113. Z. 15. Nach dem bekannten Diktum Cäsars: veni, vidi, vici.

Z. 17. Gegen die Ausstellungen seines Bruders am Charakter Emilias verteidigt sich Lessing also: (10. Februar 1772): „Die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich aus. Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höhern Tugenden als Frömmigkeit und Gehorsam ... Zeigt denn jede Beobachtung der äußerlichen Gebräuche einer positiven Religion von Aberglauben und schwachem Geiste? Wolltest du wohl alle die ehrlichen Leute verachten, welche in die Messe gehen und während der Messe ihrer Andacht abwarten oder Heilige anrufen?"

S. 114. Z. 28. Pistole, ursprünglich spanische Goldmünze im Werte von ca. 15 Mark; in Deutschland verstand man darunter alle goldenen Fünftalerstücke.

S. 115. Z. 10. So ist auch Virginius in der Virginia des Don Augustino de Montiano y Luyando, die Lessing in der Theatr. Bibl. I, 117 im Auszug mitteilt, ein alter Degen, „dessen Tapferkeit und Verdienst die Soldaten allzugut kennen".

S. 116. Z. 7. Vgl. Lessings Brief an Nicolai vom 29. Nov. 1756: „Gesegnet sei Ihr Entschluß, sich selbst zu leben!" Schiller leiht diesen Zug seinem Posa (Don Karlos I, 4):

„Und jetzt, sagt man, sind Sie gesonnen,
In Ihrem Vaterland sich selbst zu leben."

Z. 23. Hierin finden wir wiederum einen Zug der alten Virginia, von der Dionysios Hal. c. 28 erzählt: »*Ταύτην τὴν κόρην ἐπίγαμον οὖσαν ἤδη θεασάμενος Ἄππιος Κλαύδιος . . ἀναγινώσκουσαν ἐν γραμματιστοῦ.*» Auch bei Livius III, 44, 6 wird Virginia am Markte bei den „Schulstuben" überrumpelt.

S. 118. Z. 29. So läßt Montiano in seiner Virginia den Appius gelegentlich der Feier der Palilien die Liebe erklären.

S. 119. Z. 25. Vgl. damit den Charakter des Virginius, wie ihn Montiano zeichnet! Virginia will den Vater von den Plänen

des Appius nicht unterrichten. „Wenn ich erwäge,“ sagt sie (in Lessings Auszug), „wie eifersüchtig mein Vater auf seine Ehre ist, ... wie außerordentlich argwöhnisch und zugleich unbeweglich er ist, ... so stellen sich tausend verwirrte Gedanken auf einmal meiner Einbildungskraft dar. Wozu würde er in der Tat nicht fähig sein, wenn ... er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Kanal davon Nachricht bekäme!“ — Die Orsina sollte den fremden Kanal abgeben.

S. 120. Z. 8. Lessing schreibt an seinen Bruder Karl am 10. Febr. 1772: „Die Stelle ... ‚die Furcht hat ihren besonderen Sinn‘ muß ich Dir gestehen, ist, so wie sie ist, zwar kein Fehler des Abschreibers. Doch laß ich mir Deine Veränderung gefallen. (Karl L. hatte diese Stelle nach dem Brief vom 3. Febr. 1772 im Gegensatz zur Handschrift der Claudia zugewiesen.) ... Emilia ... soll bloß damit sagen wollen, daß sie nun wohl sehe, die Furcht habe sie getäuscht. Aber freilich, der Ausdruck ist ein wenig zu gesucht. Wenn es der Claudia in den Mund gelegt wird, so laß hinter das Wort „Sinn“ nur einen Strich setzen, daß es mit dem folgenden nicht zusammen ausgesprochen wird.“ Karl L. fügte aber anscheinend „meine Tochter“ ein.

Z. 42. sich nehmen = benehmen, so auch bei Goethe und Schiller.

S. 121. Z. 12. In der Handschrift steht: eitler.

Z. 19. Dieser Charakterzug stammt aus Montianos Virginia, wo es von dem Bräutigam der Virginia, Icilius (II, 7) (im Auszug Lessings) heißt: „Es wird sein Herz ... von einer heimlichen Ahnung beunruhigt, als ob ihm an diesem Tage ein besonderes Unglück bevorstehe.“

Z. 21. Veraltete Ausdrucksweise; vgl. S. 143, Z. 13.

S. 122. Z. 30. Lessings Bruder Karl hatte Emiliens Traumerklärung getadelt; Lessing schreibt ihm am 10. Febr. 1772: „Wegen des Zuges mit dem Traume hast Du ganz unrecht, wesfalls Du das Manuskript nur wieder nachsehen darfst. Emilia glaubt nicht an den Traum, sondern sie erkennt mit ihrer Mutter den Traum für sehr natürlich, wegen ihres größern Geschmacks an Perlen als an Steinen. Aber ob sie schon nicht an den Traum als Vorbedeutung glaubt, so darf er doch gar wohl sonst Eindrücke auf sie machen. Appiani ist es, der sich dabei länger aufhält als sie beide. Aber auch den lasse ich die Ursache davon angeben.“ Hieraus einen Widerspruch Lessings mit seiner eigenen Dichtung herauszuklügeln, wie es Düntzer tut, ist grundlos.

S. 125. Z. 36. Piemont gehörte einem König von Sardinien erst seit 1720. Da nun aber Sabbioneta 1708 vom Herzog Vincenzo Gonzaga erworben und mit Guastalla vereinigt wurde, kann der Besitzstreit (vgl. S. 104, Z. 38) doch nur unmittelbar nach oder um 1708 gewesen sein. Demnach wäre der „Herr“ der deutsche Kaiser.

S. 126. Z. 9. Wie sich Appiani über die Standesvorurteile hinweghebend seine Wahl gegen die hämischen Bemerkungen Marinellis

wehrt, erinnert an Campistrons Virginia (Œuvres 1750, p. 27), wo Icilius (= Appiani) seinem Freigelassenen erklärt, er werde seine Liebe zu Virginia, auch wenn sie Sklavin sei, nicht aufgeben.

S. 126. Z. 19. Bei Marinelli sitzt der „Affe". Vgl. S. 131, Z. 7.

3. Aufzug.

S. 128. Z. 6. Schanze (frz. la chance), Würfelfall, Glücksfall. Vgl. „Minna von Barnhelm" S. 86, Z. 20.

Z. 31. Im Wörterbuch zu Logau sagt Lessing unter Selbander: „So wie man auch sagt selbdritter, selbvierter usw. Es ist dies eine Art persönlicher Fürwörter, die nur in einigen Provinzen gewöhnlich, unsern neuern guten Schriftstellern aber fast gar nicht üblich ist. Sind sie hierin nicht vielleicht zu ekel? Wenigstens werden sie gestehen müssen, daß ihnen diese Fürwörter mehr als ein unnützes Wort ersparen können, wenn sie den Begriff auszudrücken haben, daß sich die Person, von welcher die Rede ist, nicht allein, sondern mit einem, zweien oder mehreren in Gesellschaft gefunden." Selbfünfzig = er mit 49 andern; vgl. Nathan I, 5: „Selbzwanzigster"; A. W. Schlegel gebraucht: selbdrei, Goethe: selbfünfe.

S. 131. Z. 29. Man vgl. damit Claudius in Montianos Virginia (nach Lessings Auszug): „Ist sie nicht ein Weibsbild? ... Sollten Lobsprüche, Schmeicheleien, Eitelkeit, Eigennutz, die Ehre, dich zu ihren Füßen zu sehen nicht fähig sein den Eigensinn zu verführen?" ...

S. 137. Z. 33. Vgl. Homers Ilias 18, 318ff.:

„Wie ein bärtiger Löwe des Bergwalds,
Welchem die Jungen geraubt ein hirschverfolgender Jäger
Tief aus verwachs'nem Gehölz; er drauf ankommend betrübt sich,
Eilt dann von Tale zu Tale, der Spur nachrennend des Mannes —."

(Daraus Horaz, Oden III, 20, 2ff.)

4. Aufzug.

S. 139. Z. 28. Aber wer mehr? In der Handschrift folgen die im Druck beseitigten Worte: „Wer wird es mehr glauben? Auch der Vater?"

S. 140. Z. 3. Vor „Topp" stehen in der Handschrift die später durchstrichenen Worte: „Möchte doch auch die Welt glauben, was sie wollte!" —

Z. 29. einfältig, einfach.

S. 144. Z. 17. Vgl. S. 175, V. 61:

„Ein Weiser schätzt kein Spiel, wo nur der Fall regieret."

Schiller, Wallensteins Tod (II, 3): „Es gibt keinen Zufall."

S. 145. Z. 30. abmüßigen = freimachen.

S. 149. Z. 31. leicht (mhd. lihte) = vielleicht, wie heute noch im Dialekt.

Z. 33f. Aus Guillen de Castros „El conde Alarcos". Ähnlich ein Epigramm Schiebelers. Vgl. Rosenbaum, Euphorion V, 107.

S. 151. Vor Z. 1. Gewehr = Waffe (Wehr).

Z. 2. Schubsäcke = Taschen (Säcke zum Einschieben).

S. 151. Z. 28. Anspielung an die Bacchantinnen Thebens, die in blinder Wut den König Pentheus in Stücke zerrissen (s. Euripides, Bakchai V. 1142. Ovid, Metamorphosen 3, 513 ff.).

5. Aufzug.

S. 153. Z. 8. Arkade, auf Säulen ruhender, gewölbter Hallengang.

S. 154. Z. 2. Neidhart, der im Neide Starke. In Leonhard, Bernhard, Engelhard das „hart" ganz zur Endung herabgesunken. Marinelli nennt ihn Neidhart im Hinblick auf Odoardos Widerstand bei Sabbionetas Erwerbung.

Z. 19. Sohn = Schwiegersohn.

Z. 20. Vgl. Röm. 12, 19: „Die Rache ist mein; ich will vergelten, spricht der Herr."

Z. 25. gebüßt = gestillt, befriedigt.

S. 155. Z. 38. Wüterich, der sich von seiner Wut hinreißen läßt; Gewaltherrscher.

S. 156. Z. 3. Hofschranze, hier von Lessing in weiblicher Form.

S. 159. Z. 25. Sibylle nennt er Orsina im Hinblick auf ihre wahnsinnige Erregung, die sie hellseherische Wahrheiten verkünden ließ. „Gut" wie S. 154, Z. 34 „die gute Dame"; S. 150, Z. 6 „von jener guten ... Gattung der Wahnwitzigen".

S. 161. Z. 41. Vgl. Schiller, Maria Stuart (IV, 4):
„Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten."

S. 162. Z. 36. Vgl. Livius III, 48: „Auf erhaltene Erlaubnis führte er (Verginius) Tochter und Amme auf die Seite ... zu den Buden, die jetzt die Neuen heißen, und da er hier bei einem Fleischer ein Messer wegriß, sprach er: ‚Kind, dies einzige Mittel blieb mir, deine Freiheit zu retten'".

S. 163. Z. 17. Anspielung auf die Schauerdramen seiner Zeit und vielleicht auch auf Shakespeare, wo am Schluß des letzten Aktes Leiche auf Leiche fällt.

Z. 28. Das Motiv stammt aus dem Grafen Essex, von der es in der Hamb. Dramat., Stück 55, heißt: „Die Königin gerät vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham (die Intrigantin des Stückes) auf ewig aus ihren Augen und gibt allen denen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen haben, ihren bittersten Unwillen zu erkennen."

Nathan der Weise.

Vgl. Ed. Niemeyer, Lessings Nathan der Weise durch eine historisch-kritische Einleitung und einen fortlaufenden Kommentar erläutert (Leipzig 1855); H. Düntzer, Erläuterungen (Leipzig 1894[4]); J. G. Bloch, Quellen und Parallelen zu Lessings Nathan (Wien 1880). G. Kettner, Lessings Dramen (Berlin 1904), S. 305—499.

Motto: „Tretet ein; denn auch hier sind Götter." Bei Gellius

(in der Vorrede zu den „Attischen Nächten“). Das Wort stammt, wie aus Aristoteles (de part. an. I, 9) erhellt, von Heraklit.

S. 166. Personen: Im allgemeinen gilt Lessings Anmerkung am Ende des Entwurfs Nathans: „In dem Historischen, was in dem Stücke zugrunde liegt, habe ich mich über alle Chronologie hinweggesetzt; ich habe sogar mit den einzelnen Namen nach meinem Gefallen geschaltet. Meine Anspielungen auf wirkliche Begebenheiten sollen bloß den Gang meines Stückes motivieren.“ Vgl. dazu die Hamb. Dram. St. 23 und besonders 33.

Sultan Saladin, Herr von Ägypten und Syrien (1171—1193), dessen Charakterbild nach Cl. Marins „Histoire de Saladin Sulthan d'Egypte et de Syrie“ (1758) entworfen ist.

Sittah, der historische Name (Sitt alscham) der Schwester Saladins.

Nathan, nach Boccaccios Erzählung von Nathan und Mitridanes (Decamerone 93. Nov.); auch in der Bibel (2. Sam. 12) ist von einem Nathan die Rede, der durch seine Fabel vom Schafe des armen Mannes den König David dahinbrachte, sich selbst das Urteil zu sprechen; Klopstock hatte den Namen in seinem „David“ verwendet.

Recha (im Entwurf Rahel), frei erfunden.

Daja (im Entwurf Dinah); „für Dinah lieber Daja“, wie Lessing im Entwurf bemerkt, „da Daja im Arabischen nutrix bedeutet“.

1. Aufzug.

V. 8. Auf geradem Weg sind es ungefähr 140 Meilen. Übrigens hatte Babylon seit der Gründung Seleukias alle Bedeutung verloren; unter der Herrschaft der Araber verschwand sogar der Name, und es gab an Babylons Stelle nur noch ein Dorf „Babel“.

V. 11. Von der Hand schlagen, rasch abmachen; vgl. von der Hand gehen, rasch abgemacht werden.

V. 13. Durch Punkte bezeichnet Lessing das unterbrochene Zwiegespräch; vgl. seinen Aufsatz „Über Unterbrechung im Dialog“ (Theatr. Nachlaß) und den Brief an Karl L. vom 15. Jan. 1779.

V. 36. Tugend. Die Erklärung findet sich IV, 7.

V. 40. Auch diese Gewissensbisse finden erst in IV, 10 ihre Erklärung.

V. 54. Wer zweifelt, daß ... nicht. Latinismus (quis dubitat, quin); so auch die romanischen Sprachen: ne douter pas que ... ne.

V. 68. Bald bewußtlos wie eine Pflanze; bald allwissend wie Gott. Vielleicht denkt Lessing an Hallers berühmten Vers:

> „Unselig Mittelding von Engeln und von Vieh;
> Du prahlst mit der Vernunft und du gebrauchst sie nie.“

V. 84. Der Orden der Tempelherrn (Templer) wurde 1119 gestiftet; Ordenstracht: weißer Mantel mit achteckigem, hochrotem Kreuze auf der Brust.

V. 88. Aus I, 2 erfahren wir, daß Saladin nie einen Templer schonte.

V. 99. Kundschaft, Kenntnis. Die Stellung des Genetives ist antiker Satzkonstruktion kühn nachgebildet.

V. 120. Antreten = angehen (nach dem lat.: adire).

V. 145. Vgl. Anhang S. 311, Z. 4ff.

V. 153. Vgl. Euripides, Orestes, V. 236: „Süß ist jeder Wahn, wenn er auch irrig ist."

V. 156. launig, launisch.

V. 171. Homerische Reminiszenz (Ilias 1, 756):

„Viel Raumes uns sondert,
Waldbeschattete Berg' und des Meers weitrauschende Wogen."

V. 189. Nach antiker Anschauung. So liest man bei Lukrez „mare perfidum".

V. 226. Subtilitäten, Spitzfindigkeiten.

V. 231. Diese Behauptung fand Lessing bei Marin; sie ist aber, wie Raumer, Gesch. der Hohenstaufen (II, 242, A [2]) zeigt, nicht zu beweisen.

V. 235. Lessing hatte sich aus Marin angemerkt (Anhang S. 311, Z. 17ff.), „daß die gefangenen Tempelherrn für ihre Lösung nichts geben durften als cingulum et cultellum, Gürtel und Dolch". Sie trugen übrigens nicht einen ledernen, sondern linnenen Gürtel als Zeichen der Keuschheit. — Nach Lessings Sprachgebrauch bleiben die auf ern endigenden Adjektiva unflektiert.

V. 237. schließen, schließen lassen, beweisen (nach dem lat.: concludere).

V. 260. Das Geschwister, ursprünglich in der Bedeutung unsers Plurals, der den Singular verdrängte.

V. 273. Vgl. Psalm 2, 2ff.: „Die Könige im Lande lehnen sich auf ... Lasset uns zerreißen ihre Bande und von uns werfen ihre Seile. Aber der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer."

V. 275. Ramler wollte statt Fäden die seinerzeit übliche Form „Faden". Lessing aber beließ es dabei, „weil Faden sehr leicht für den Singularis genommen werden könnte, wenn der Artikel den nicht recht deutlich von dem unterschieden würde" (nämlich vom Vortragenden).

V. 283. Bug, Biegung (Nasenbug bei Goethe).

V. 284. Wild, mit Bezug auf V. 156.

V. 310. An dem Tage seiner Feier; die katholische Kirche feiert bestimmte Gedenktage der Heiligen, zu denen auch die Engel zählen.

V. 317. Einen ganz ähnlichen Gedankengang treffen wir bei Hiob 35, 5ff.: „Du wendest dich gen Himmel und siehst hinauf, Blickst zu den Wolken hoch über dir, Wenn du sündigst, was wirkst du auf ihn? Mehren sich deine Missetaten, ihm was tut's? Wenn du Gutes übst, was kannst du ihm geben? Was könnte er von deiner Hand denn nehmen? Allein einem Menschen — dir gleich, Ihm gilt dein Wohltun, Gegen den Erdensohn dein Sündigen" (Übers. v. Bloch S. 32).

V. 323. Vergnügsam: in sich genügsam.

V. 334. Seit dem 1. Kreuzzug heißen die Europäer im Morgenlande Franken, weil die Bewegung von Frankreich ausging und Franzosen die Hauptbeteiligten waren.

V. 336. Die Templer lebten wie Mönche. Bernhard von Clairvaux hatte 1128 in Troyes die Ordensregel entworfen, die den späteren 72 Artikeln zugrunde gelegt wurde.

V. 370. Derwische (derwêsch heißt persisch bettelarm): mohammedanische Bettelmönche, die teils in Einsiedeleien, teils in Klöstern zusammenwohnen.

V. 371. Schachgesell, Mitspieler beim Schachspiel. Zelter schreibt an Goethe am 19. Jan. 1826: „Der ... Rechenmeister Abram (nämlich Abraham Wolf) ist eben der, welchen Lessing als Al-Hafi zum Modell gehabt hat. Er galt für den größten Rechenmeister und Sonderling, unterrichtete für wenige Groschen oder umsonst und bewohnte in Mendelssohns Haus ein Zimmer, auch umsonst. Lessing hielt viel auf ihn, seiner Pietät und seines angebornen Zynismus wegen." Er spielte also wohl mit Mendelssohn Schach, der zu Lessings Nathan Pate stand.

V. 372. Al-Hafi, d. h. der Barfuß. In Wielands „Geschichte des Philosophen Danischmende" (1775) spielt der Derwisch Halun al Hafi die Rolle des durchtriebensten Bettelmönches. Lessing erinnerte sich wohl dessen nicht.

V. 404. Der Derwisch ist Verwalter des fürstlichen Vermögens. Saladins Vater, Ejub ben Schadi, hatte in der Tat die Würde des Großschatzmeisters innegehabt; er war aber 1173 schon gestorben.

V. 406. Gallizismus: est de sa maison, gehört zu seinem Hause.

V. 408. Strumpf bedeutete ursprünglich Strunk. So liest man „Strumpf und Stiel" bei Luther (3. Mos. 8, 20: zündete an ... den Strumpf), Lohenstein, Günther, Gryphius, Hoffmannswaldau u. a.; als Bezeichnung der Fußbekleidung erscheint „Strumpf" nicht vor dem 16. Jahrhundert.

V. 411. Trotz einem, so gut als irgendeiner.

V. 419. Vgl. den Entwurf (S. 296, Z. 24 f.). Diese Maxime hat Lessing aus d'Herbelot, Bibliothèque orientale (Mastricht 1776, p. 119) ausgezogen, wo es heißt: „Le Baharistan rapporte cette maxime politique d'Aristote: Qu'un prince doit plutôt ressembler au kerkes (espèce de vautour) qui est au milieu de sa proie, qu'à une proie entourée de kerkes."

V. 422. Kommt an (erg. mich!) = heran denn! Wohlan! Eine Aufforderung zum Streite.

V. 437. Ungewöhnliche Auslassung von „den Kopf", die sich nur aus der Mimik des Schauspielers erklärt.

V. 441. Defterdar, arab. Schatzmeister.

V. 450. Anspielung auf Plinius, nat. hist. VII, 2, wo es von den Gymnosophisten (Brahmanen) Indiens heißt: „alternis saepe pedibus toto die ferventissimis arenis insistunt." Ihrer gedenkt auch Wieland im „Agathon" (1773) I, 220, 237; II, 227.

V. 457. Nach Horaz Od. III, 16, 28: „magnas inter opes inops."

V. 477. Anspielung auf den bekannten Vers: „fistula dulce canit, volucrem dum decipit auceps", eine alte Wahrheit, die

Dschelaleddin bei Hammer (Geschichte der schönen Redekünste Persiens) also ausdrückt:

„Der Jäger flötet nur im süßen Ton,
Damit er schlau die Vögel überliste.“

V. 485. Nach Matth. 5, 45: „Er lässet seine Sonne aufgehen über die Bösen und über die Guten und lässet regnen über Gerechte und Ungerechte.“

V. 498. So sagt auch E. von Kleist: „Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein.“

V. 502. Hier = hieher! So auch Goethe, Faust: „Komm hier!“

V. 519. sich abschlagen, seitwärts gehen; vgl. einen Weg einschlagen; „schlug sich seitwärts in die Büsche“ (Seume).

V. 524. Absein, Abwesenheit (Ggs.: Dasein).

V. 535. Die Klostergenossen werden unterschieden in patres (Väter), zu Priestern Geweihte, und fratres (Brüder), Laien, die die niederen Arbeiten verrichten. Vgl. Goethe, Götz I, 2:

„Götz: Ehrwürdiger Vater, guten Abend! ...
Martin: ... Bin vor der Hand nur demütiger Bruder ...“

V. 549. Vermutlich holte sich Lessing diese Bemerkung aus Baumgartens „Allgemeiner Welt-Historie“, deren 4. Bd. er auch zu seinem Alkibiadesentwurf stark benutzt hat, und wo (IV, 81) es heißt: „Ausländer müssen ... von dieser Frucht sehr mäßig essen, sonst kann sie zuweilen das Geblüt dergestalt erhitzen, daß Geschwüre davon entstehen.“ — Die Gesundheitsregeln der salernitanischen Schule sagen von den Rosinen, daß sie der Milz schaden.

V. 568. Patriarch, Erzvater, seit dem 5. Jahrhundert Titel der Bischöfe von Jerusalem. Das Bild des Heraklius nahm er aus Marin und sagt von ihm im Entwurf: „Betaure nur, daß er in meinem Stück noch bei weitem so schlecht nicht erscheint, als in der Geschichte.“ Nebenher werden später Züge des Hauptpastors Goeze hineinverwoben. Man vgl. auch dazu den bösen Komtur in Diderots „Père de famille“.

V. 573. Tebnin bei Tyrus war 1187 den Christen verloren gegangen.

V. 574. Am 2. September 1192 war auf drei Jahre und drei Monate ein Waffenstillstand abgeschlossen worden.

V. 616. Man denke an die biblischen Ausdrücke „Krone der Ehren“ (1. Petr. 5, 4), „Krone der Gerechtigkeit“ (2. Timoth. 4, 8), „Krone des Ruhms“ (1. Thess. 2, 19) u. a.

V. 621. Mein Herr, nach dem franz. monsieur.

V. 622. Sich besehn, sich umsehen, von Lessing häufig gebraucht. Vgl. Brief vom 31. Dezember 1771 (an Karl L.): „Daß ich mich in Wien besehen wollte.“

V. 632. König Philipp II. August von Frankreich war tatsächlich schon im August 1191 heimgekehrt, vor Abschluß des Waffenstillstandes.

V. 661. **Hiernächst**, nächst diesem, sodann; — **ausgattern**, durch ein Gatter erspähen, auskundschaften.

V. 673. **Maroniten**, christliche Sekte in Syrien (am Libanon), nach dem Abte Maro benannt. In den Kreuzzügen kam (1182) zum erstenmal eine Annäherung derselben an die römische Kirche zustande.

V. 678. **Ptolemais** (Akkon), wegen des ziemlich brauchbaren Hafens für die Kreuzfahrer ungemein wichtig, war am 12. Juli 1191 von Richard Löwenherz erobert worden.

V. 680. **nur erst** = eben erst.

V. 699. **begnaden**, über jemand Gnade für Recht ergehen lassen.

V. 701. **einleuchten** = in die Augen fallen.

V. 717. Nach dem Französischen risquer le paquet = es auf gut Glück wagen, ankommen lassen.

V. 718. Man denke an das Sprichwort: „Wo der Teufel nicht selbst hin will, schickt er einen Pfaffen oder ein altes Weib."

V. 736. Sina = China.

2. Aufzug.

V. 789. Selbst für mich, eine schlechte Spielerin, kaum gut genug.

V. 792. Einen gabelförmigen Zug tun, daß zu gleicher Zeit zwei Figuren bedroht sind, also eine verloren sein muß. — **Schach**, Anzeige, daß der König selbst bedroht ist.

V. 793. Eine Figur zur Deckung der bedrohten Figur vorsetzen.

V. 801. Bei „Emilia Galotti" (II, 7; IV, 3) „vermutend sein". Auch bei Claudius findet sich diese niederdeutsche Wendung.

V. 805. **Dinar** (lat. denarius), arabische Goldmünze im Werte von ca. 8 Mark; **Naserin**, benannt nach dem Kalifen Naßr, die kleinste türkische Silbermünze, ca. 1/5 Pfennig.

V. 820. **Doppelt Schach**, wenn König und Königin zugleich bedroht sind.

V. 821. **Abschach**, abschließendes Schach, das den König beim Wegziehen eines Steines durch eine hinter ihm stehende Figur angreift.

V. 825. Die strengen Mohammedaner bedienten sich beim Schachspiel nicht der Figuren, weil der Koran verbot, Menschen darzustellen, sondern benutzten glatte Steine.

V. 828. Saladin hatte der Königin Sibylle von Jerusalem freies Geleit zum Besuch ihres zweiten Gemahls, Gui von Lusignan, der in Gefangenschaft geraten war (1187), gewährt; dieselbe Gnade hatte er der Gemahlin des Fürsten Balian gewährt, die nach Tripolis reisen durfte, um dort in Sicherheit zu leben, während der Fürst gegen ihn im Felde stand.

V. 833. Matt, eigentlich mât schâh, d. i.: der König ist tot.

V. 841. **Imân** (oder Imâm), Vorsteher, Vorbeter einer Moschee.

V. 857. 1192 wurde bei den Friedensverhandlungen zwischen Richard Löwenherz und Saladin geplant, Saladins Bruder Malek el Adhel solle das Kgr. Jerusalem erhalten und Richards Schwester heiraten. „Die Bischöfe aber .. wollten in diese Verbindung nicht anders willigen,

als wenn der Bruder des Sultans nicht wenigstens dem mohammedanischen Glauben entsagte" (Marigny, Gesch. d. Arab., III, 544). Von einer Vermählung Sittahs mit Richards Bruder war tatsächlich nie die Rede.

V. 876. Vgl. Lessings Ansichten über die Kreuzzüge, wie er sie im 7. St. der Hamb. Dramat. kundgibt: „Diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat ..."

V. 886. Vgl. 1. Mos. 2, 23: „Man wird sie Männin heißen, darum, daß sie vom Manne genommen ist."

V. 910. Diese Verse schrieb sich Lessing von der Seele. Im Oktober ..8 war er infolge „der weitläufigen und kostbaren Wirtschaft" oft in die größten Geldverlegenheiten geraten. Im Dezember, als er gerade den 2. Akt schrieb, mußte er sich in seiner Not an Braunschweiger Freunde wenden.

V. 941. Für die eingeweihte Sittah klingt das Sprichwort heraus: „Wie gewonnen, so — zerronnen."

V. 953. Mummerei, Verkleidung, Verstellung.

V. 958. Bescheiden, einsichtig, mäßig. Man vgl.: sich bescheiden!

V. 976. Was du mir ein für allemal als Jahreseinkommen festgesetzt hast.

V. 990. Vgl. Lessings Auszug aus den Delitiae orient., S. 312, Z. 5.

V. 1002. Abbrechen, sich oder andern Abbruch tun.

V. 1013. Drosseln, d. h. Zuschnüren der Drossel (Gurgel) ist im Orient eine ehrenvollere Hinrichtungsart als das Pfählen, wobei dem Delinquenten ein spitziger Pfahl (Spieß) von unten durch den Leib getrieben wird.

V. 1035. Mich denkt (häufiger: mir) = ich erinnere mich. Diese unpersönliche Form, die im übrigen schwäbisch ist, fand Lessing bei Logau; auch Gleim gebraucht sie.

V. 1069. Vgl. dazu den Brief des Renegaten Bonneval an Voltaire (Œuvr. I, 266): „J'ai toujours pensé qu'il est fort indifférent à dieu qu'on soit musulman ou chrétien ou juif ou guèbre."

V. 1070. Parsi, Anhänger der Lehre Zoroasters.

V. 1075. Vgl. dazu Mendelssohns Brief an Gumpertz, von Lessing in der „Theatr. Bibl." mitgeteilt: „Überhaupt sind gewisse menschliche Tugenden den Juden gemeiner als den meisten Christen ... Wie mitleidig sind sie nicht gegen alle Menschen, wie milde gegen die Armen beider Nationen? ... Ihre Mildigkeit ist beinah' Verschwendung."

V. 1086. Ausdruck vom Ringkampf, wenn dem Gegner ein Bein gestellt wird; jetzt: „auf gespanntem Fuße leben".

V. 1103. Baumgartens Allg. Welthistorie zitiert aus den jüdischen Altertümern des Flav. Josephus den Bericht, Salomon habe seinem Vater David große Schätze ins künstlich verborgene Grab mitgegeben.

Später habe der Hohepriester Hyrkanus daraus 3000 Talente, und dann der König Herodes „viel Geld" herausgenommen.

V. 1125. Eingestimmt, harmonisch.

V. 1142. Haram (so auch statt Harem: Wieland, Bodmer u. a.), das Frauengemach der Türken, wörtlich: abgesondert.

V. 1238. Fetze, die ältere Form für Fetzen; vgl. Schade, Schaden; Name, Namen; Hause, Hausen u. a.

V. 1297. So nennt Lessing in der Hamb. Dramat. St. 7 die Kreuzzüge eine „unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten."

V. 1386. Kundschaft = Bekanntschaft.

V. 1399. Filnek, frei erfundener Name.

V. 1437. Nackt, wie die Alten nudus gebrauchen von dem, welcher leichtgekleidet geht.

V. 1441. Ein Beutel Gold enthält 30000 Piaster à ca. 20 Pfennig.

V. 1445. In seiner Sammlung „Sprichwörtliche Redensarten" notierte sich Lessing aus Sebastian Frank: „Er ist hohl bis an die Zehen (von einem, der unersättlich ist)."

V. 1447. So spricht auch Horaz (sat. I, 1, 53) vom Reichtum als granaria.

V. 1466. Der Roche (roc, rook), der Turm, eig. der Elefant mit dem Turm, vom pers. rukh, das mit Bogenschützen besetzte Kamel.

V. 1474. Nach einem lateinischen Sprichwort, z. B. bei Plautus, Pseudolus 371:

„amatorem esse inventum inanem quasi cassam nucem";

vgl. auch Horaz (sat. II, 5, 36).

V. 1489. Die feueranbetenden Gheber sind eine Sekte der oben (V. 1070) erwähnten Parsi, die aber am Kaspischen Meere wohnen; Lessing wirft sie mit den indischen Gymnosophisten (Brahmanen) zusammen. Man möchte hier an eine Anspielung auf das Stück Voltaires „Les Guèbres ou la tolérance" (1769) denken.

V. 1498. Delk (oder Talk), ein Derwischkittel.

V. 1515. Diese berühmte Sentenz ist offensichtlich eine glückliche Zusammenfassung des bekannten stoischen Paradoxons, daß der Weise König sei *(ὅτι μόνος ὁ σοφὸς βασιλεύς)*, oder wie Horaz (sat. I, 3, 132) von dem bettlermäßigen Zyniker sagt: „sapiens operis sic optimus omnis est opifex, solus sic rex."

3. Aufzug.

V. 1548. Vgl. Jesaias 55, 9: „Soviel der Himmel höher ist, denn die Erde; so sind auch meine Wege höher, denn eure Wege."

V. 1556. Ramler erklärte diesen Ausdruck („wem eignet Gott" = ist eigen) im Munde eines Mädchens für „zu szientifisch" und wollte ihn mit „ein eigner Gott?" ersetzen.

V. 1595. Sich einverstehn = sich einverstanden erklären, so auch bei Mendelssohn, Lavater und Schiller.

V. 1653. Vgl. dazu Bekkers bezauberte Welt (I, 423), die Lessing schon in Wittenberg angezogen hatte (vgl. Namenverzeichnis!):

„Wer im Geiste ist, ... er mag nun gehen oder stehen, der steht und wandelt vor dem Angesichte Gottes.“

V. 1656. Mit Beziehung auf das Lessing bekannte Buch von **Breuning von Buchenbach** „Orientalische Reyß“ (1612), wo es im 37. Kapitel bei der „Beschreibung des Bergs Sinai“ (S. 193) heißt: „Des andern tags stiegen wir von diesem Heiligen berge, ... und seind dieses orts keine staffeln, derhalben es auch desto mühseliger und beschwerlicher hinab zu kommen.“

V. 1694. **Kommt ihm an** (mit Dativ), wie schon bei Luther, Weish. 16, 21: „Nachdem ihm Lust ankam.“

V. 1743. In den Anm. zu Adelungs Wörterbuch schreibt Lessing: „Abbangen, durch Bangmachen einem etwas ablisten, abpressen ... Ich habe sagen hören: Er hat mir mein Haus mehr abgebangt als abgekauft.“

V. 1786. Vgl. dazu die ähnliche Fabel Lessings: Der Löwe mit dem Esel (T. 1, 151).

V. 1901. Diesen Titel hatte sich Lessing notiert (s. S. 311).

V. 1911. Zur Entstehung der Ringparabel vgl. Einl. S. 174. Lessing schreibt darüber an Ramler (1. Febr. 1779): „Mich verlangt, wie Sie mit der Erzählung zufrieden sein werden, die mir wirklich am sauersten geworden ist.“ — Diese Parabel ist übrigens keine Erfindung Boccaccios, sondern schon im 13. Jahrh. nachweisbar; sie findet sich in einem dem 13. Jahrh. angehörigen französ. Gedicht unter dem Titel „Li dis dou vrai aniel“ (Die Sage vom echten Ring), in der Sammlung „Cento novelle antiche“ (Ende des 13. Jahrh.), in dem Fabelbuch Gesta Romanorum (c. 1300), im Roman Avventuroso Siciliano von Busone da Gubbio (1311); das jüdische Buch Schewet-Jehuda von Ibn-Verga nennt als Vater dieser Parabel einen spanischen Juden aus dem 13. Jahrhundert, Ephraim den Weisen. (Vgl. **Paris G.** La parabole des trois anneaux [Paris 1885]). Vgl. damit die ähnliche Parabel von den 3 Kästchen in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“!

V. 1914. Vgl. Lessings 49. antiquar. Brief, wo er von den **Opalen** handelt, „die, sowie sie gewendet werden, in verschiedene Farben spielen.“

V. 1915. Ein Zusatz Lessings, der bei Boccaccio fehlt. Vorberger erinnert an Lukian (Wielands Übers. I, 318), der sagt: „Endlich.. wünsche ich mir noch den angenehmsten unter allen, einen Ring, der mich.. allen Menschen, schönen und häßlichen, so angenehm und reizend mache, daß niemand sei, der mich nicht liebe.“ Aber viel näher liegt, an die Gesta Romanorum zu denken, aus denen sich Lessing u. a. auch notierte („Zur Geschichte der deutschen Sprache und Lit.“): „Sehr anmutig im Geschmack der Feenmärchen ist Nr. 8,“ nämlich die Geschichte „Von künig Dario und seinen dreien sünen“, wo der König dem dritten Sohn „ein fingerlin“ gab, „das hatte die tugend, wer es an der Hand trug, dem mußt aller mengklichen holde und genädig sein“. Man vergleiche auch den „Vorbericht“ des **Reimarus**, wo er von der Vernunftreligion rühmt, daß sie „uns zufrieden mit uns selbst, liebreich gegen andere, beliebt bei Menschen und dem höchsten Wesen angenehm mache“.

V. 1973. Tatsächlich ist den Juden der Genuß des Schweinefleisches, den Mohammedanern der des Weines verboten; die christlichen (katholischen) Geistlichen tragen eine besondere Kleidung.

V. 1980. Dieselbe Beweisführung treffen wir in den „Fragmenten eines Ungenannten“ (4. Wolfenbütteler Beitr., 1. Frg.): „Ein jeder findet denn doch ... die Religion und Sekte, worin er erzogen worden, die beste und einzig wahre zu sein ... Einem jeden ist seine Religion und Sekte, in der Kindheit, ... eingeprägt worden; und man hat ihn glauben gemacht, er sei durch eine besondere göttliche Gnade von solchen Eltern in einer seligmachenden wahren Religion geboren und erzogen.“ Man erinnere sich auch der bekannten Verse in Voltaires „Zaïre“:

„L'instruction fait tout; et la main de nos pères
Grave en nos faibles cœurs ces premiers caractères
Que l'exemple et le temps nous viennent retracer,
Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.“

So bringt auch Mendelssohn in seinem Schreiben an den Herrn Diakonus Lavater zu Zürich (1770) den Satz, daß „ein jeder das Recht haben muß, seine Väter für glaubwürdig zu halten“.

V. 2022. Nach Euripides Medea (V. 85 f.): Ἄρτι γιγνώσκεις τόδε, Ὡς πᾶς τις αὑτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ; (Siehst du endlich ein, daß jeder mehr sich selber als den Nächsten liebt?)

V. 2024. Schon Augustinus spricht von decepti deceptores; Leibniz (epistolae I, 187) sagt: Facilius fallit alios, qui primum se fefellit. Anglus quidam tales vocabat deluded deluders. Aber Lessing dürfte das Diktum Mendelssohn nachgebildet haben, der in seinem Brief an Bonnet vom 9. Febr. 1770 über eine Sekte schreibt: „Wollen wir sagen, daß alle ihre Zeugen betrogen und Betrüger sind.“ Lessings Wort gefiel. Vgl. Ramler, Fabellese (1783) IV, 37: „Nichts gibt ein größeres Vergnügen, als den Betrüger zu betrügen“; Schiller, Braut von Messina, V. 2373: „Betrüger sind sie oder sind betrogen.“

V. 2040. Vgl. Einleitung, S. 171.

V. 2056. S. Horaz, Oden IV, 7, 16: pulvis et umbra sumus.

V. 2085. Post, vom italien. posta, Posten (angesetzter Geldbetrag).

V. 2124. Ich litte, Indikativ; vgl. ich sahe; bei Goethe auch ließe, hielte u. a.

V. 2163. Steht seinen Ruhm, entspricht seinem Ruhm. Vgl. Seneca, Briefe I, 302 (Olshausen):

„Der Ruhm ist der Schatten der Tugend.“

V. 2209. Lessing im Wörterbuch zu Logau: „Bastard ... hat den Nebenbegriff, daß die Mutter von weit geringerem Stande als der Vater gewesen sei.“

V. 2215. Lessing denkt an die Geschlechtsregister der Bibel.

V. 2233. Das Bild ist vom Brotbacken hergenommen: der aufgegangene Teig wird durcheinandergeknetet.

V. 2253. Versichert = sicherlich; vgl. Gryphius: „Ich fürchte dich versichert nicht.“ So noch Schiller, Don Karlos, V. 1545.

V. 2305. Vgl. Lessings Auszug aus Senecas Thyest (Theatr. Bibl.), 2. Aufz.: „Die Untertanen müssen ... wollen, was sie nicht wollen.“

4. Aufzug.

V. 2400. Rund, vgl. Lessings Wörterbuch zu Logau: „Rund, für bestimmt, ohne Umschweif, ohne Zurückhaltung.“ So auch noch Schiller in Wallensteins Tod, V. 3294.

V. 2411. Vgl. Sirach 17, 30: „Was Fleisch und Blut dichtet, das ist ja böses Ding“; Matth. 16, 17: „Fleisch und Blut hat dir das nicht geoffenbaret.“

V. 2428. Einem etwas beneiden, Latinismus nach invidere alicui aliquid.

V. 2438. Das Bild vom Zweikampf hergenommen. Dort wurde früher jedem Kämpfer ein Mann beigegeben, der dicht über dem Fallenden hielt, um ihn vor weiterer Unbill zu schützen.

V. 2481. Vgl. Bekker, Bezauberte Welt (I, 425): „Und so haben beide, Abraham und Lot, unwissend Engel, d. i. Gesandte Gottes, beherbergt, denn ein Prophet oder Priester ist ein Engel des Herrn Zebaoths. Mal. 2, 7.“ — ist zu sagen, Gallizismus nach c'est à dire.

V. 2488. Vgl. die Fragmente eines Ungenannten (IV, 267, § 2): „Die Vernunft wird ihnen als eine schwache, blinde, verdorbene und verführerische Leiterin abgemalt, damit die Zuhörer ... bange werden, ihre Vernunft zur Erkenntnis göttlicher Dinge anzuwenden, weil sie dadurch leicht zu gefährlichen Irrtümern gebracht werden möchten.“

V. 2510 ff. Lessing hatte ein Histörchen erzählt von einem hessischen Feldprediger — „eine zweckmäßige Erfindung“ —, die den Pastor Goeze gewaltig in Harnisch brachte. Im Antigoeze, VIII (1778) zahlt ihm Lessing heim und bemerkt schließlich: „Folgt aus dem bloß möglichen Falle nicht eben das, was aus dem wirklichen Falle folgen würde? ... Auf jene Frage soll er antworten, auf jene Frage ..“

V. 2522. Goeze hatte im Streit mit Pastor Schlosser über das Theater gesagt: „In der Theaterlogik ist Herr L. ein großer Meister.“ „Die Theaterlogik kann auf die Zuschauer große Wirkung tun und ... hat ... öfters den Zuschauern ein lautes Jauchzen und ein heftiges Klatschen abgelocket.“ Lessing erwiderte darauf im Antigoeze II: „Die gute Logik ist immer die nämliche, man mag sie anwenden, worauf man will ... Wer Logik in einer Komödie zeigt, dem würde sie gewiß auch zu einer Predigt nicht entstehen ...“

V. 2531. Förderſamst, in der Kanzleisprache = rasch.

V. 2537. Apostasie, Abfall vom Glauben.

V. 2574. Der Ausdruck von der „allerheiligsten Religion“ war Goeze ungemein geläufig. So lautete der Titel der Gegenschrift gegen Lessing: „Etwas Vorläufiges gegen des Herrn Hofrats Lessing ...

Angriffe auf unsere allerheiligste Religion . . ."; höhnisch nimmt Lessing im Antigoeze VII darauf Bezug: „Ich setze mich über alle Unruhen hinweg, von welchen Sie ..., am besten wissen, wie sauer es jetzt einem treufleißigen Seelensorger wird, sie auch nur in einer einzigen Stadt zur Ehre unserer allerheiligsten Religion zu erregen." — Goeze wollte auch den Wiener Reichshofrat gegen Lessing in Bewegung setzen.

V. 2578. So hatte auch Goeze in „Etwas Vorläufiges" (S. 18) geschrieben: „Nur derjenige kann Unternehmungen dieser Art für etwas Gleichgültiges ansehen, ... der nicht einsehen will, daß die ganze Glückseligkeit der bürgerlichen Verfassung darauf (auf dem Christentum) beruhe; der den Grundsatz hat: sobald ein Volk sich einig wird, Republik sein zu wollen, darf es."

V. 2592. Vgl. Lessings „Absagungsschreiben" an Goeze: „Ich bin mir bewußt, daß ich es weit besser mit ihr (der lutherischen Kirche) meine, als der, welcher uns jede zärtliche Empfindung für sein einträgliches Pastorat oder dgl. lieber für heiligen Eifer um die Sache Gottes einschwatzen möchte."

V. 2593. So meint auch Lessing im 18. Literaturbrief: „Jeder ... borget dem heiligen Apostel seine Entschuldigungen und die Worte ab: ‚Tun wir zu viel, so tun wir es dem Herrn'."

V. 2600. Bonafides (bona fides), wie ihn Lessing (V. 3345) „die gute Haut" heißt.

V. 2607. Bei Walter von der Vogelweide lesen wir: „Denk' an den milten Saladin; der jach, daß küneges hende dürkel (durchlöchert) solten sîn."

V. 2611. Das Armut (= arme Leute); bei Luther erscheint es als Fem. und Neutr.; Opitz, Gellert, Rabener, Gottsched nur: das A.

V. 2612. Nach Marin: „Saladin faisoit distribuer des provisions même aux simples soldats."

V. 2627. Die Namen Lilla und Assad als Geschwister Saladins sind Lessings Erfindung.

V. 2667. Anspielung auf die Legende von den Siebenschläfern, den Trabanten des Kaisers Dezius, die sich 251 bei der Christenverfolgung versteckten und vom Kaiser eingemauert schliefen und erst 446 ungealtert erwachten, um nach Bezeugung des Wunders selig zu entschlafen.

V. 2668. Vgl. Lessings Brief an seinen Bruder Karl (April 1779): „Div, soviel als Fee; Ginnistan, soviel als Feenland."

V. 2685. Vgl. Lessings Brief ebd.: „Jammerlack, das weite Oberkleid der Araber."

V. 2686. Tulban (türk. Tulbent, Dylbend), der Kopfbund (jetzt Turban).

V. 2772. Körnen, mit Körnern locken, ködern.

V. 2776. Verzettelt, verstreut, verloren.

V. 2780. Anspielung auf Matth. 7, 15: „Sehet euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe."

V. 2828. Nach D. Friedländer antwortete der Tempelherr ursprünglich: „Meine Mutter nicht, wohl aber mein Vater." (Es müßte dies im 4. Auftritt gewesen sein.) „Dieses wollte Moses weggestrichen wissen, weil es an ein bekanntes Geschichtchen erinnere, und Lessings nicht würdig sei. Lessing strich die Stelle auch wirklich weg." Darauf bezieht sich Lessings Brief an seinen Bruder Karl (19. März 1779): „Unserm Moses werde ich für seinen gegebenen guten Wink mit nächster Post selbst danken." — Dieses Geschichtchen findet sich in Paulis Schimpf und Ernst (1597, Bl. 3) und in Zinkgrefs Apophthegmen (1628, I, 370); Wernicke verwandte es in einem Epigramm (1763, S. 248).

V. 2879. Anspielung auf Matth. 4, 7: „Du sollst Gott, deinen Herrn, nicht versuchen. Wiederum führete ihn der Teufel mit sich ... und zeigete ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit. Und sprach zu ihm: ‚Dies alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest'."

V. 2894. Anspielung auf den Römerbrief 12, 20: „So wirst du feurige Kohlen auf sein Haupt sammeln" (Daja faßt den Spruch anders).

V. 2936. Quarantana, der Sage nach der Versuchsberg, wo Jesus 40 Tage fastete (daher der Name), zwischen Jericho und Jerusalem (vgl. Breuning von Burtenbach a. a. O., S. 193); im Mittelalter von Einsiedlern gern gesucht.

V. 2947. Tabor, der Berg der Verklärung Christi.

V. 2962. Anspielung auf Matth. 12, 31: „Darum sage ich euch: Alle Sünde und Lästerung wird den Menschen vergeben; aber die Lästerung wider den Geist wird den Menschen nicht vergeben."

V. 2979. Gazza (Gaza), berühmte befestigte See- und Handelsstadt Südpalästinas.

V. 2982. Darun, Weiler und Burg unfern Gaza.

V. 2986. Askalon, befestigte Seestadt, nördlich von Gaza, 1187 von Saladin erobert.

V. 3014. Lessing denkt an Sagen, wonach Kinder von wilden Tieren aufgesäugt wurden (Romulus und Remus u. a.).

V. 3024. Man denke an Luthers Schrift: „Daß Jesus Christus ein geborener Jude sei" (1523).

V. 3039. Gath, nordwestlich von Jerusalem.

5. Aufzug.

Vor V. 3152. Mamelucken (arab. Sklaven), aus Turkistan, im 13. Jahrhundert militärisch organisiert. Leibwächter (vgl. Lessings Auszug aus Marin, S. 310, Z. 33).

V. 3158. Kahira (Masr el Kahira = die Siegreiche), italienische Form Kairo.

V. 3176. Saladin starb schon im März 1193.

V. 3210. Abulkassem, der Name kommt öfters vor; so kennen wir einen Wesir um 1130 und mehrere Abbassiden zu Bagdad gleichen Namens.

V. 3211. Thebais, Oberägypten, benannt nach der Hauptstadt Thebai, jetzt Said.

V. 3346. Stöber, Jagdhund zum Aufstöbern des Wildes.

V. 3348. Pfiff, Kniff (vgl. pfiffig).

V. 3367. Bildung nach Joh. 19, 22: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben."

V. 3375. Für wurmisch wollte Ramler würmisch. K. Lessing schreibt seinem Bruder am 20. April 1779: „Wegen des Wortes ‚wurmisch', das du gebraucht, scheint mir Ramlers Anmerkung etwas zu strenge, die Alten haben auch gesagt: sturmisch, baurisch usw."

V. 3377. Gauch = Kuckuck, der früher für einen besonders dummen Vogel galt.

V. 3379. Vgl. Offenb. Joh. 3, 15f.: „Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist, und weder kalt noch warm, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde."

V. 3475. Anspielung auf Matth. 13, 25: „Da aber die Leute schliefen, kam sein Feind und säete Unkraut zwischen den Weizen . . ."

V. 3485. Lessing hatte hier noch eine Textveränderung des Druckes vorgenommen; Karl L. schreibt aber hierüber am 20. April 1779: „Die Verbesserungen, die du mir geschickt, kommen zu spät, bis auf das: ‚Mit Naschwerk und mit Putz das Schwesterchen'."

V. 3532. Man vergleiche dazu Lessings Brief an seine Mutter vom 22. Januar 1749: „Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen."

V. 3546. Man erinnere sich auch des horazischen Weisen, der in seiner vollkommenen Harmonie „in se ipse totus, teres atque rotundus" (sat. II, 7, 86) ist.

V. 3619. In die Richte, in die gerade Richtung.

V. 3818. Geschwister: Auch in Briefen nach Hause bezeichnet Lessing seine Schwester als das Geschwister.

V. 3850. Ursprünglich hatte Lessing den Schluß anders konzipiert, vgl. S. 310, 4.

Eduard Stemplinger.

Anhang.

Das Manuskript besteht:

1. aus einem Heft von 38 Seiten Quartformat, die nur zum geringsten Teile ganz beschrieben sind. Seite 1 enthält den Titel und die Daten der Versifikation für die einzelnen Aufzüge (vgl. S. 292); Seite 2 eine Notiz über den Namen Daja (S. 310, Z. 25—32), die Seiten 3 bis 34 den in Aufzüge und Szenen geteilten Entwurf des „Nathan". Jeder Szene ist eine besondere Quartseite zugeteilt; die Quartblätter sind einmal gebrochen und jede Hälfte der Seite hat eine besondere Bestimmung. Auf der inneren Seitenhälfte notierte Lessing im allgemeinen den Gang der Handlung und das Szenische (in einzelnen Fällen auch Gedanken und Phrasen für den Dialog), auf der äußeren entwarf er den Dialog. Durch Merkzeichen brachte er die parallelen Notizen in die Reihenfolge, die bei unserem Abdruck wiedergegeben ist. S. 35 des Manuskriptes ist leer; auf den Seiten 36—48 finden sich historische Materialien (S. 310, 33, bis S. 312).

Diesem Heft, dessen Faksimiledruck 1910 im Inselverlag erschienen ist, sind noch lose beigefügt:

2. ein halber Bogen von Lessings Hand mit a) der Skizze des Dialogs zwischen dem Tempelherrn und dem Klosterbruder im Anfang

der 5. Szene des 1. Aufzugs (S. 298, Z. 12, bis S. 299, Z. 32), b) der Versifikation des Anfangs der 1. Szene des 1. Aufzugs (S. 294, Z. 18, bis S. 295, Z. 18 und Fußnote), c) drei einzelnen Notizen (Wiederholung von S. 310, Z. 10—15; S. 308, Z. 24—27; Wiederholung von S. 310, Z. 22—24). Diese Fragmente sind hier der endgültigen Ausführung entsprechend eingeordnet.

3. ein Zettel mit einer Notiz zu den Worten im 1. Auftritt des 3. Aufzugs des vollendeten Dramas „Wem eignet Gott?" (S. 222, V. 1556), nach Danzel von Ramlers Hand. Sie lautet:

„Addendum.

P. 96. Das Zeitwort sich einem eigenen bedeutet: sich einem eigenthümlich übergeben, sich einem zu eigen machen; einem eigenen würde aber heißen: einem eigenthümlich zugehören, eines eigen sein. Sie hätten also dieses Wort ganz recht gebraucht. Da es aber in dem Munde dieser jungen Person ein Wenig zu scientifisch klingt, so könnte es ja leicht in ein üblichers übersetzt werden. Z. E.
40. Ein eigner Gott? was ist das für ein Gott,
Der Eines eigen ist, und der für sich
Muß kämpfen lassen?"

Diese Notiz gehört wahrscheinlich zu den Bemerkungen, die Ramler vor dem Druck der ersten Ausgabe oder während desselben seinem Freunde machte (vgl. Anm. zu V. 1556). Dann bedeutete „P. 96" offenbar die Seite 96 des Lessingschen Manuskripts des „Nathan" und „40" die Verszählung, vom Aktanfang an gerechnet.

S. 296. Z. 24 ff. Aus D'Herbelots Bibliothèque orientale; ebenso S. 301, Z. 5 f. und S. 312, Z. 5 ff.

S. 304. Z. 22 f. Die Verkündigung der Freiheit bleibt in der endgültigen Ausführung dem 4. Auftritt des 4. Aufzuges vorbehalten.

S. 307. Z. 19. In der späteren Gestalt ist der Tempelherr bereits durch Nathan zu Saladin befohlen. Sein an dieser Stelle geplantes Selbstgespräch ist in Wegfall gekommen.

S. 308. Z. 24 ff. Offenbar gehören diese außerhalb des Zusammenhanges stehenden Zeilen einem älteren Stadium des Planes an, wonach der Tempelherr bereits im zweiten Akte vor Saladin erscheinen sollte.

Z. 28 ff. Eine in Wegfall gekommene Vordeutung auf den ursprünglich geplanten Schluß, der den Tempelherrn mit Sittah vereinen sollte.

S. 309. Z. 10 ff. Dieser Auftritt trat an den Schluß des Aktes, hinter den Auftritt mit dem Klosterbruder (Z. 15).

Z. 13 ff. Jetzt 5. Auftritt des 5. Aufzuges; ebenso Z. 16 ff.

Z. 22 ff. Jetzt 6. Auftritt des 5. Aufzuges, dessen erste zwei Auftritte im Entwurf noch nicht vorgesehen sind.

S. 310. Z. 7. Ein natürlicher Sohn des staufischen Kaisergeschlechtes war Fürst von Antiochien. — Glücklicherweise hat Lessing auf den rührseligen Schluß verzichtet, der dem Ausgang von Diderots Fils naturel entspricht. Dort erhält Dorval die Hand der Constanze an Stelle der geliebten Rosalie, die als seine Schwester erkannt wird.

Julius Petersen.

Anmerkungen zu Teil 3.

Zu „Damon", „Die alte Jungfer" und „Der junge Gelehrte" vergleiche A. Schimberg, über den Einfluß Holbergs und Destouches' auf Lessings Jugenddramen (Progr. Görlitz 1883).

R. Mahrenholtz, Lessings Jugenddichtungen in ihrer Beziehung zu Molière (Archiv f. Lit. X, 35f.).

Sarrazin, Lessing und die franz. Komödie (Progr. Baden-Baden 1885).

Damon.

S. 20. Personen: Damon, der berühmte Freund des Phintias, nach Cicero Tusc. 5, 22, 63. — Der Name hatte in der Schäferpoesie Aufnahme gefunden.

Oronte, nach dem Perser, den der jüngere Cyrus wegen Verrates tötete (Xenophon, Anab. 1, 6).

S. 21. Z. 11. Vgl. Shakespeare, „Verlorene Liebesmüh" (IV, 2): „Gesellschaft, sagt die Schrift, ist die Glückseligkeit des Lebens".

S. 24. Z. 12ff. Holberg hat in seinem „Glücklichen Schiffbruch" zur Hauptfabel den Stoff geliefert. Dort sagt Pernille: „Der Herr Jeronimus erwartet alle Augenblicke ein Schiff aus der See, worauf alle sein Glück beruht. Wir wollen ihn demnach, wenn der Magister bei ihm gegenwärtig ist, benachrichtigen, daß dieses Schiff verunglückt sei und dadurch sehen, wie sich sein neuer Tochtermann dabei aufführt." Die Schlechtigkeit, die hier entlarvt wird, ist fast dieselbe wie in Gellerts „Zärtlichen Schwestern".

S. 41. Z. 17. So schließt auch der dankbare Freund in der „Ecole des amis" von Nivelle de la Chaussée, dem der Genosse die Erbschaft und Geliebte abtritt, mit den Worten: „Ah, Madame, souffrez que mon coeur se partage, Monsieur, je ne puis rien vous offrir davantage".

Der junge Gelehrte.

S. 44. Personen: Damis, nach dem gleichnamigen des „Ingrat" von Destouches, der hier die Rolle Chrysanders, des Vaters des Damis, inne hat.

1. Aufzug.

S. 45. Z. 1. Eine ganz ähnliche Szene bei Weiße, der „Projektmacher" I, 2, nur will dort der Bediente Johann im „nächsten Branntweinbüdchen" die Post erwarten.

Z. 18. Komplimentierbuch: Bücher über den guten Ton. Seit den mittelalterlichen „Tischzuchten" wurden die Anstandsbücher fortwährend den Zeitverhältnissen angepaßt.

S. 46. Z. 7. Fausts Höllenzwang, das Zauberbuch, mit dessen Hilfe sich Dr. Faust die Mächte der Hölle untertan gemacht haben soll. In Engels „Zusammenstellung der Faustschriften" (Oldenb. 1885) sind die Ausgaben verzeichnet. Zu Lessings eigenen Faustplänen vgl. den 17. Literaturbrief und die Anmerkungen dazu.

Z. 12. Des Ben Maimon (vgl. Register) Jad chasaka („Starke Hand", früher Mischne Thora „Wiederholung des Gesetzes" genannt), 1178—80 vollendet, in 14 Büchern, ein wissenschaftliches Sammelwerk über den religiösen und rechtlichen Stoff der gesamten jüdischen Gesetzgebung.

Z. 34. Manus manum lavat: Eine Hand wäscht die andere.

S. 47. Z. 2. Man vergleiche damit Marlowes „Faust" (p. 79 c. 2) „Faustus discovered in his study" und den Eingangsmonolog in Goethes „Faust".

Z. 18. „Unser Wissen ist Stückwerk", 1. Kor. 13, 9.

Z. 35. Kalmuckisch: Kalmücken (Westmongolen), ein mongolischer Volksstamm in China und Sibirien.

S. 48. Z. 7. Vermutlich ein „Komplimentzitat" für seinen Freund Mylius, der in den „Betrachtungen über die Majestät Gottes . ." (Verm. Schr. von Lessing ges. [1754] S. 18) ganz ähnliche Gedanken erörtert: „Er ißt, er trinkt, er schläft, er empfindet, er bewegt sich; und dieses tut auch das unvernünftige Vieh. Aber wie er ißt, wie er trinkt, wie er schläft, wie er empfindet, wie er sich beweget, zu was Ende er dieses alles tut . . ., das ist ihm gänzlich unbekannt und niemand weiß es, als ein fleißiger Naturforscher. Dieser kennet den ganzen Bau seines Körpers und aus diesem weiß er seine Handlungen, nach welchem seine Gliedmaßen . . . höchst bequem eingerichtet sind, zu erklären."

Z. 11. Musculus masseter, der Kaumuskel; digastricus, Kiefermuskel, beschleunigt die Kiefersenkung; pterygoideus, Wurzel des großen Keilbeinflügels, hebt den Kiefer; zygomaticus, Jochbein-, Wangenbeinmuskel; platysma myoides, Hautmuskelschlauch am Hals. Aus diesen Termini guckt der junge Mediziner Lessing heraus.

Z. 29. Als Lausitzer war dem jungen Lessing die wendische Volkssprache geläufig.

S. 49. Z. 12. Nach Destouches' „L'Irrésolu" (I, 2):
„Comme en ma jeunesse
J'ai gouté les plaisirs d'une vive tendresse,
Je dois trouver fort bon que mon fils, à son tour,
S'abandonne aux transports d'un légitime amour."

Z. 16. „Vom älteren Ochsen lerne der jüngere pflügen," auch in der Übersetzung Laubs von Holbergs „Der betrogene alte Freyer" (III, 5) zitiert, wo aber im Original zu lesen ist: „Arma virumque canumque docilis solertia vincit."

Z. 17. De meliori: von einem besseren Gesichtspunkt aus.

Z. 22. cautius timet ... (Horaz c. I, 8, 8—10, wo aber zu lesen ist: cur timet flavum etc.): „Warum scheut er sich den gelben Tiber zu berühren? Warum meidet er das Öl vorsichtiger als Vipernblut?"

Z. 38. Vgl. Molière „Les femmes savantes" V, 3:
„Je veux ...
Un mari qui n'ait point d'autre livre que moi."

S. 50. Z. 10. quae, qualis, quanta (was, wie, wie groß), die drei Hauptfragen bezüglich der Eigenschaften eines Dinges.

Z. 11. tempora mutantur: Die Zeiten ändern sich; Wahlspruch Lothars I. Man vgl. damit Lessings Rede über die Gleichheit eines Jahres mit dem andern (18, 268 ff.): „Sie dürfen nicht meinen, ... als wenn diese kindischen Vorurteile ... alle wären begraben worden ... Gewiß getraue ich ... mir zu erweisen, daß eigentlich eine Zeit vor der andern keinen Vorzug habe."

Z. 22. status controversiae: der eigentliche Stand des Streites, die Beschaffenheit und nähere Bestimmung der Streitpunkte.

Z. 25. Barbara, bei den alten Logikern Name einer Schlußart, in welcher alle drei Sätze allgemein bejahend sind (A, A, A); Celarent, Name des Schlußmodus, mit allgemein verneinendem Ober- und Schluß- und allgemein bejahendem Untersatz (E, A, E).

Z. 31. Informator, früher Name des Hauslehrers, Hofmeisters.

Z. 33. Scholastische Philosophie, welche das kirchliche System mit Hilfe der Dialektik und der Kirchenväter zu stützen und zu verteidigen sucht.

Z. 41. ausculta et perpende: „Höre und erwäge", nach Homer, Ilias I, 297.

S. 51. Z. 7. Vgl. Molière, „Le médecin malgré lui" (I, 1): „Voyez un peu l'habile homme, avec son benêt d'Aristote."

Z. 16. Odyssee II, 25, 161 u. ö. (Höret mich nun, Ithakesier, was ich verkünde).

Z. 18. Vgl. Odyssee III, 477.

S. 52. Z. 21. nulla regula sine exceptione: Keine Regel ohne Ausnahme.

Z. 43. netrix, Näherin; lotrix, Wäscherin, unlateinische Formen; meretrix, Buhldirne. Der Scherz erinnert an die 198. Fazetie von Poggio, wo ein alter Richter einen Priester anfuhr, der in Testamentssachen ‚Clementinas et novellas' anführt: ‚existimavit vir ille

stolidus Clementinas et novellas non legum sed feminarum nomina esse'. — In Holbergs „Montanus" (III, 1) spricht Montanus: „Ich halte wohl viel auf Jungfer Elisabeth, aber meine Metaphysika und meine Logika haben das Vorrecht"; Vater Nille hält dies für zwei Mädchen. — In Gottschedins „Testament" (IV, 1) spricht Doktor Hippokras von einer „starken Agrypina", worauf Doktor Schlagbalsam erwidert: „Mein Tage habe ich das Mensch nicht gesehen."

S. 53. Z. 4. poetrix, Dichterin, unlateinisch; nur poetria und poetris kommen vor.

Z. 35. Einen irrenden Ritter: Die spanischen Romane von den irrenden Rittern und Schelmen waren im 16. u. 17. Jahrh. die Unterhaltungslektüre.

S. 54. Z. 1. Banise: H. Anshelm von Ziegler und Kliphausen (1663—1696) veröffentlichte 1689 die „Asiatische Banise, oder das blutig — doch mutige Pegu . . ." 1721 erschien ein 2. T. dazu von J. G. Hamann († 1733), oft aufgelegt; 1743 Melchior Grimms Dramatisierung.

Z. 19. Ein ähnlicher Gedanke findet sich in „Les Sincères" (sc. 4) von Marivaux: „je vous le dis comme je le dirois à un autre, je vous le raconte."

Z. 39. Wie sich hier Lisette in ein anstoßendes Kabinett versteckt, horcht und dann heraustretend an die letzten Worte Antons anknüpft, so versteckt sich in „Les Sermons indiscrets" des Marivaux Lucile in einem anstoßenden Zimmer, horcht und tritt plötzlich hervor, um an die letzten Worte des Damis anzuknüpfen.

S. 55. Z. 9. sapienti sat: dem Verständigen genügt's.

Z. 19. ex libro doctus quilibet esse potest: aus einem Buche kann jeder gelehrt sein.

S. 56. Z. 14. Schurek, das hebräische Vokalzeichen U.

S. 57. Z. 10. Der wunderliche Heilige: der Ausdruck entstand aus Luthers Übersetzung (Ps. 4, 4): „Erkennet doch, daß der Herr seine Heiligen wunderlich führet!"

Z. 39. Auf dem Tapete: früher das Tapet (tapetum, lat.). Der Ausdruck: ‚aufs Tapet bringen' heißt: etwas auflegen, vorbringen; auf dem Tapet sein, d. i. auf der Vorlage, in der Besprechung sein.

S. 58. Z. 7. So gibt auch im „Bel-Esprit" von L. A. P. (II, 2) Colombine die weise Ermahnung: „Je vous dis qu'il ne faut point le contrarier; . . . qu'il faut applaudir à ses raisonnements, et admirer toutes ses idées . . ."

Z. 15. In gleicher Weise ruft Géronte im „L'Ingrat" des Destouches (I, 1) aus: „Elle l'épousera, la chose est très-certaine, Ou . . . je l'épouserai, moi." Den Wechsel der Gesinnung, den Anton bei seinem Herrn konstatiert, rückt auch in Destouches' „L'Irrésolu" der Bediente Frontin seinem Herrn Dorante vor (I, 7): „C'est qu'en peu de momens. Vous avez quatre fois changé de sentimens."

Z. 29. Gestützt auf Eph. 5, 32, wo die Ehe ein Mysterium genannt wird, was die Vulgata mit sacramentum übersetzte, zählt die kathol. Kirche die Ehe zu den von ihr aufgestellten sieben Sakramenten.

S. 59. Z. 8. Omne nimium ...: Allzuviel wandelt sich in ein Kalb (statt in vitium, d. h. in einen Fehler).

Z. 15. Ein Witz aus „La Fille savante", wo Pierrot meint: „Vous avez en bien de la peine à faire ces deux filles."

Z. 20. Konsumtionsakzise, die Verbrauch- oder Bedarfssteuer.

Z. 42. Diogenes Laertius (I, 1, 4, 26) erzählt von Thales, er habe zu seiner Mutter, die ihn zum Heiraten drängte, gesagt: „Es ist noch nicht Zeit". Und als er älter geworden, habe er geäußert: „Es ist nicht mehr Zeit".

S. 60. Z. 5. Nach einer Anekdote über Allatius, den päpstlichen Bibliothekar unter Alexander VII. (bei Pitaval, bibliothèque de gens du Cour IV, 299): „Le Pape ... demanda à Allatius ..., pourquoi ne se marioit pas? C'est afin, dit-il, de pouvoir me faire Prêtre. Pourquoi donc, reprit le Pape, ne vous faites-vous Prêtre? c'est afin, répondit Allatius, d'avoir la liberté de me marier."

S. 61. Z. 18. Karlin, nach dem gleichnamigen valet de Léandre bei Regnard, „Le distrait".

Z. 39. Karlins Dienst bei einer gelehrten Frau hat sein Vorbild im „Légataire" Regnards (I, 1), wo Crispin erzählt:

„J'ai brillé, dans l'étude avec assez d'honneur,
Et l'on m'a vu trois ans clerc chez un Procureur.
Sa femme était jolie; et dans quelques affaires,
Nous jugions à huis clos de petits commissaires . . .
L'Epoux un peu jaloux m'en a fait déserter."

S. 62. Z. 14. quid putas, Was glaubst du?

Z. 25. quovis modo, irgendwie.

Z. 27. vel sic vel aliter, so oder so.

Z. 30. illam ipsam, sie selber, eben sie.

S. 63. Z. 24. Die Prozeßgeschichte im 6. Auftritt klingt an ein ähnliches Motiv in „L'Ingrat" (I, 6; III, 1, 5; IV, 2, 7) des Destouches an. Das Motiv, durch den Diener auf den Sohn wirken zu lassen, daß er sich zum Heiraten entschließt, ist bei Destouches, „L'Irrésolu" (I, 2), breit ausgesponnen.

S. 64. Z. 10. So ruft auch Ottavio in Goldonis „Il vero amico" (II, 14), als Florindo seine Aufwartung machen will, freudig aus: „Ecco la quaglia venuta al paretajo!"

2. Aufzug.

S. 68. Z. 10. Das Motiv des untergeschobenen Briefes stammt aus Du Frény, „Le faux Honnête-Homme" (II, 11), wo Ariste meint: „Cet amour vient tout à propos pour brouïller le Fils avec la mère ... il faut, ... oui .. un billet d'une écriture contrefaite." Weiße in der „Jubelhochzeit" (I, 5) gebraucht es ebenfalls.

Z. 21. Nach Marivaux, „La fausse Suivante" (II, 4), wo der Advokat Trivelin auf Lelios Frage, wie sich Stolz und Armut vertrügen, antwortet: „Elles nous mènent à un combat qui se passe entr'elles: la fierté se défend d'abord à merveilles, mais son ennemie est bien pressante; bientôt la fierté plie, recule, fuit, et laisse

le champ de bataille à la pauvreté, qui ne rougit de rien, et qui sollicite en ce moment votre libéralité!

S. 69. Z. 11. Anton und Lisette erhalten eine Ausstattung für die geleisteten Dienste; ebenso Frontin und Lisette bei Destouches, „L'amour usé" (IV, 2 und V, letzte Szene) und Pasquin und Lisette bei demselben in „Le jeune homme à l'épreuve" (II, 8; III, 6).

S. 70. Z. 18. Ähnliche Szene bei Scarron, „Le roman comique" (I, 15), wo Mabelon, das Dienstmädchen, im selben Stil erzählt: „me dire cent douceurs, me vouloir prendre la main, te faire donner deux ou trois soufflets, autant de coup de pieds, te faire bien égratigner, enfin t'en retourner chez toi comme un homme à bonne fortune." — Dasselbe Motiv findet dann ausgesponnenere Verwendung bei Destouches, „Le curieux impertinent" (II, 10; III, 5) und Marivaux, „La fausse Suivante" (II, 4).

Z. 23. Karesse, caresse: Schmeichelei, Liebkosung.

S. 72. Z. 1. über den Tölpel stoßen: Tölpel d. i. Baumklotz, Strunk. Der Ausdruck besagt: einen stolpern lassen, „übertölpeln".

S. 73. Z. 29ff. Die 4. Szene mit dem von Anton gespielten Trug ist nach Destouches, „Les philosophes amoureux" (III, 1 und 2), gebildet, wo Arténice Leanders Bücher durchstöbert und beim Lesen des Horaz von Araminte ertappt wird.

S. 74. Z. 39. Vgl. damit Regnard, „Les folies amoureuses" (I, 5):

„Je puis m'appeller un homme universel.
J'ai couru l'univers; le monde est ma patrie."

So nannte sich auch Sokrates (nach Cicero Tusc. V, 108) einen „mundanus"; totius enim mundi se incolam et civem arbitrabatur.

S. 75. Z. 36. Man erinnere sich an die bekannte Szene bei Aristophanes (Wolken 1409—20), wo Pheidippides beweist, daß man den Vater mit Recht schlagen darf, auch von Holberg im „Erasmus Montanus" (V, 2) benützt.

S. 76. Z. 3. certo respectu: in gewisser Hinsicht.

Z. 5. aggressor: der Angreifer, angreifende Teil.

Z. 33. Proselyt, Neubekehrter.

Z. 37. de eruditis ... über Gelehrte, die spät zur Wissenschaft gelangten.

Z. 38. de opsimathia, über das späte Studium. — de studio senili, über das Greisenstudium.

S. 77. Z. 12. auctore Damide, von Damis verfaßt.

Z. 31. Die 5. Szene mit der unbegründeten Eifersucht Antons auf den Herrn findet ihr Vorbild bei Destouches „L'obstacle imprévu" (II, 9) und „le jeune homme à l'épreuve" (IV, 3 und 4), wo Pasquin auf seinen Herrn Valère bzw. Pasquin auf seinen Herrn Léandre grundlos eifersüchtig ist. Das Motiv verarbeitet auch Weiße in der „Haushälterin" (V, 6).

S. 81. Z. 6. Vgl. Le Noble, „Esope“ (V, 2), wo Rodope fragt:

„Monsieur de Clistorel parlez-vous medicin?
Savez-vous jargonner leur phrase heteroclite?“

Und Colombine erwidert:

„Comme ce jargon grec est le premier mérite de ces.“

S. 85. Z. 4. de bonis eruditorum uxoribus: über gute Gelehrtenfrauen.

Z. 6. de malis eruditorum uxoribus: über schlechte Gelehrtenfrauen.

Z. 25. mulier non homo: Ein Weib ist kein menschliches Wesen. In der Tat wurde in theologischen Abhandlungen im Ernste darüber disputiert, ob die Weiber zu den Menschen zu rechnen seien.

Z. 25. Paradoxon: Seltsamkeit, seltsame Behauptung.

Z. 36. Man vergesse nicht, daß sich hier im Valer Lessing selber spiegelt, wie aus seinem Briefe vom 20. Januar 1749 (an seine Mutter) erhellt: „Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen. . . Ich legte die ernsthaften Bücher eine Zeitlang auf die Seite, um mich in denjenigen umzusehen, die weit angenehmer und vielleicht ebenso nützlich sind. . .“

S. 87. Z. 11. Monaden: nach der Lehre von Leibniz Einheiten, einfache Wesen, unteilbare Bestandteile der Materie.

Z. 16. unum est necessarium, Zitat aus Lukas 10, 42: Nur eines ist notwendig.

S. 88. Z. 25. Anspielung auf den Österreichischen Erbfolgekrieg; der Marschall Moritz von Sachsen besiegte an der Spitze des französischen Heeres 1745 bei Fontenoy, 1746 bei Rocoux und 2. Juli 1747 bei Laveld die Österreicher und deren Alliierte. Den letzten Sieg meint wohl Chrysander (Lessing), da das Stück „Der junge Gelehrte“ im Januar 1748 zum erstenmal aufgeführt wurde.

S. 89. Z. 23. contra principia negantem non est disputandum: Mit dem, welcher die Grundsätze bestreitet, läßt sich nicht verhandeln.

3. Aufzug.

S. 90. Z. 22. Ähnlich Du Frény „La Joueuse“ (II, 8), übersetzt von G. B. Straube in Gottscheds „Schaubühne“ II n. 16 (1740). „Da spielt einer mit der einen Hand und mit der andern trinkt er. Der eine seufzet, indem er schlingt; und der andere schwört, indem er noch kauet.“

S. 93. Z. 7. Einen Mönch stechen d. i. „die Faust weisen, daß der Daumen zwischen den vördern Fingern heraussieht, welches andere die Feige weisen nennen“ (Frisch).

S. 94. Z. 28. Das Selbstlob des Damis findet sein Gegenstück in der 11. Szene des 2. Aktes der „Comédie des Comédiens“ von d'Ancourt, wo Angélique renommiert: „Je suis frère uterin d'Apollon, . . le compagnon de Virgile et d'Homère . . (Lessing setzt dafür Milton und Haller ein) . . . je suis . . pour l'Histoire, un Tite Live . . je suis plus subtil qu'Aristote et plus universel que Platon . . . J'ai plus d'éloquence que Demosthène . . .“

S. 95. Z. 17. Vgl. dazu Lessings Fragment „Der Witzling“ (c. 1763; VI, 512), wo es heißt: „Wer in seinem zwanzigsten Jahre noch nicht so viel Urteilskraft hat, daß er seine Selbstliebe verbergen kann, der bleibt sein Lebenlang ein Tor.“

Z. 24. post cenam stabis vel passus mille meabis: nach dem Essen sollst du stehen oder 1000 Schritte gehen. (Regel der salernitanischen Schule.) Vgl. Goethes „Götz von Berlichingen“ (I).

S. 96. Z. 20. verberabilissime (etiam rogitas?) non fur, sed trifur: höchst prügelwürdiger, nicht Spitzbube, nein Erzspitzbube! (Plautus, Aulul. 4, 4, 6.)

S. 98. Z. 34. a priori, von vorneherein.

S. 102. Z. 22. Paktum: Vertrag.

Z. 23. Requisita: Zubehör, notwendige Eigenschaften.

Z. 24. Gallimathias: Wortverkehrung, Unsinn.

S. 110. Z. 13. Epithalamium: Hochzeitsgedicht, eigentlich Chorlied, das vor der Brautkammer gesungen wurde.

Z. 22. Thalassio: ein schon in alten Zeiten gebräuchlicher hochzeitlicher Zuruf (vgl. Livius 1, 9, 16).

Z. 38. Hymenaeus: Lied bei der Heimführung der Braut.

S. 111. Z. 28. Wie Damis auf seine eigene Hochzeit Verse machen will, so der Marquis bei Destouches, „Le philosophe marié“ (IV, 9).

S. 112. Z. 11. Wie hier Damis die dummen Verse des Dieners verbessert, so kritisiert in Holbergs „Erasmus Montanus“ (IV, 4) der gelehrte Montanus den Vers des Jakob über Martin Bier-Ampel, der sich zu Tod trank.

Z. 13. deleatur ergo: streiche also!

Z. 19. Nach Horaz ars p. V. 130: quam si proferres ignota indictaque primus (als wenn du Unbekanntes und Ungesagtes zuerst vorbrächtest).

Z. 33. Nach Molière, „Le médecin malgré lui“ (II, 6): „Ça est si beau, que je n'y entends goutte.“ Auch Destouches gebraucht dieses Bonmot, das in der Übersetzung der Gottschedin „Der poetische Dorfjunker“ (I, 2) also lautet: „Wenn ich eine Sache lese, die ich nicht verstehe, so bewundere ich sie allemal.“

Z. 42. Nach Plautus, „Pseudolus“ (I, 1): „quaerunt literae hae sibi liberos, alia aliam scandit.“

S. 113. Z. 14. Plagium: Gedankenraub. So wird auch Valer in Weißes „Poeten nach der Mode“ (II, 8) auf einem Plagium ertappt, und Dunkel wütet: „Er war da, als ich (die Schreibtafel) vermißte, und prahlt jetzt mit meinen Schätzen.“

Z. 24. Vgl. Lessings Fabel: „Die Pfauen und die Krähe“ (T. 1, S. 150).

Z. 28. Vgl. mit dieser Aussuchszene Plautus, „Aularia“ (IV, 4) (Strobilus und Euclio) und Lessings „Juden“ (16. Auftritt).

Z. 35. Das Motiv mit den herausfallenden Briefen findet seinen Vorläufer bei Riccoboni, „Le Joueur“ (I, 3), dessen Stück Lessing in der Theatralischen Bibliothek (4. St. 129) analysiert (1758): „Weil er . . für keinen Spieler angesehen sein will, so steckt er geschwind

ein Spiel Karten ... zu sich in die Tasche. Indem er aber das Schnupftuch herauszieht, reißt er zum Unglücke einen Teil derselben mit heraus, welche seiner Gebieterin vor die Füße fallen." In den „Juden" fallen beim Umwenden der Taschen zwei große Bärte heraus (16. Auftritt).

S. 114. Z. 40. Die ganze Szene mit der Vorlesung des Briefes ist der 2. und 3. Szene des „L'envieux, ou la Critique du Philosophe marié" von Destouches nachgebildet, zum Teil mit wörtlicher Übersetzung. („Tiens, maudit correspondant, voilà le prix que mérite ta lettre. Tu me déchires le coeur, et je mets en pièces tes impertinentes nouvelles" = S. 115, Z. 36.) Daraus schöpfte auch Weiße in seinem „Projektmacher" (V, letzter Auftritt).

S. 115. Z. 33. Die Vorwürfe, die hier Damis liest, finden ihr Vorbild bei Molière, „L'Avare" (III, 5), wo Maître Jacques dem Harpagon Unverschämtheiten sagt, eine Szene, die wiederum Holberg im „Jean de France" (V, 1) herübernahm.

S. 116. Z. 6. Damis' Verwünschung des undankbaren Vaterlandes ist wiederum Holbergs „Jean de France" (V, 4 u. 6) nachgebildet, wo Jean aus Frankreich schreibt: „Ich bin außerhalb Landes der Galanterie und Artigkeit gewohnt, und daher kann ich die groben und gemeinen Leute, welche in meiner Familie sind, unmöglich leiden." Ebenso reist Meister Gert in Holbergs „Mester Gert Westphaler" (25. Sz.) dahin, wo die Gelehrsamkeit höher geachtet wird.

Der Misogyn.

In seinen „Kollektaneen" schreibt Lessing über die Entstehung des Werkes: „Ich habe dieses Stück gemacht, als ich die Fragmente des Menanders studierete und fand, daß er diesen Charakter in einem Stücke behandelt habe, welches Phrynichos *τὴν καλλίστην τῶν κωμῳδιῶν τῶν ἑαυτοῦ* nennt. Menanders Misogyn aber scheinet ein noch verheirateter Mann gewesen zu sein, den alles ärgert, was seine Frau tut und weder an ihr noch an irgendeiner Frau in der Welt etwas Gutes wahrnehmen kann. Besonders ärgerte ihn ihr Aufwand, selbst der, den sie in Opfern und gottesdienstlichen Handlungen machte. Einem solchen Manne eine fromme, andächtige Frau zu geben, war ein Meisterzug von Menandern ....."

Zum Titel vgl. Lessings Selbstanzeige (Berl. priv. Z. 1755, 53. St.): „Der Verf. hätte wohl können sagen ‚der Weiberfeind'. Denn ist es nicht abgeschmackt, seinen Sohn Theophilus zu nennen, wenn man ihn Gottlieb nennen kann?" Lessings Großvater und Bruder hießen bekanntlich auch Theophilus.

S. 122. Zum Personenverzeichnis: Wumshäter nach „The Woman Hater" v. Fletscher (1607). Zur „Hilaria in Mannskleidern" vgl. Joh. El. Schlegels „Triumph der guten Frauen": „Philinte, ein Frauenzimmer in Mannskleidern .. mit dem wahren Namen Hilaria." Auch bei Marivaux („Falsche Zofe", „Liebestriumph") poussieren verkleidete Mädchen erfolgreich. — Äußerst komische Szenen erzielt die

Geschwisterähnlichkeit in **Bibienas** „Calandra" (vgl. Theatr. Bibl. II, 241). Den Namen **Lelio** (auch im „Schatz" und der „Alten Jungfer" benützt) erhielt Lessing aus Riccobonis Geschichte der italien. Schaubühne (Lessings Theatr. Bibl. II, 3 [1754]), wo es von Riccoboni heißt: „Sein Theatername .. war Lelio."

1. Aufzug.

S. 123. Z. 6. **Sentenz**, richterliches Urteil.

Z. 7. Im Anklang an **Shakespeares** sprichwörtl. Vers: „Die alte Sag' ist keine Ketzerei, daß Frein (wiving) und Hängen (hanging) eine Schickung sei." Vgl. Lessings Sinngedicht „An ebendenselben" (T. 1, S. 26).

S. 125. Z. 23. Der Vergleich vom Schiffbruch mit der Ehe stammt aus der Griech. Anthologie (IX, 133), den **Destouches** im „Le curieux impertinent" (II, 3) näher ausführt.

S. 127. Z. 1. Das Wort stammt von **Menander** (bei Stobaios 69, 10): „Heiraten ist, wenn man die Wahrheit prüft, ein Übel, aber ein notwendiges Übel."

Z. 9. Wie bei **Molière**, „L'Avare" (I, 7) der eingeschlichene Liebhaber Valère dem Vater seiner Geliebten, Harpagon, zuungunsten seiner Geliebten Elise recht gibt, um sich dessen Vertrauen zu erringen, so hier die eingeschlichene Liebhaberin Hilaria-Lelio.

S. 130. Z. 15. Sz. I, 4 entspricht den Sz. I, 1 u. 8 des „L'Avare" von **Molière**, wo Valère die Gunst des Vaters seiner Elise auf dieselbe Weise erringt. Aber hier bedarf die ungeduldige Elise der Ermunterung.

S. 132. Z. 38. quid pro quo: Ein das für was, eine Namens- oder Begriffsverwechslung.

S. 133. Z. 9. Der Name Lidio und das Motiv der Zwillinge (Z. 25) stammt aus einer Inhaltsangabe der Calandra des Kardinals Bernardo da **Bibiena**; siehe **Lessing**, Theatr. Bibl. II, 241. „Demetrius . . . hatte zwei Zwillinge, **Lidio** und **Santilla**, die einander so ähnlich waren, daß sie ihre Eltern selbst, ohne die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Kleidung, nicht voneinander würden haben unterscheiden können."

S. 136. Z. 9. **Reverenz**, Ehrfurchtsbezeugung, Verbeugung.

S. 137. Z. 9. **behandeln**, handeln, feilschen um etwas.

Z. 20. **applizieren**: anwenden.

2. Aufzug.

S. 142. Z. 7. Europ. Fama, Leipzig 1702—35; Neue E. F. 1735—54.

Z. 37. Solbist, der Geheimniskrämer, ist wie Timante bei **Molière**, „Le Misanthrope" (II, 5) gezeichnet:

> „C'est de la tête aux pieds, un homme tout mystère . . .
> Sans cesse il a, tout bas, pour rompre l'entretien,
> Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien;
> De la moindre vétille il fait une merveille,
> Et, jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille."

Auch Joh. Elias Schlegel hat diese Figur in seinem „Geheimnisvollen“ (I, 2) sehr vergnüglich vorgeführt.

S. 144. Z. 10. perorieren: laut und mit Nachdruck reden.

Z. 12. Die Rede des Solbist hat große Ähnlichkeit mit derjenigen Trigandins bei Regnard, „Les Vendanges“ (Sc. XI), der mit Hannibal und der Schlacht bei Kannä beginnt.

Z. 30. In die Daumen fallen, um sie zu brechen, d. i. hemmend einwirken.

S. 145. Z. 5. Contenta, Inhalt oder Bestandteile einer Schrift.

Z. 8. partes orationis, Teile der Rede.

Z. 19. Frau des Hiobs, siehe Hiob 2, 9.

Z. 21. Frau des Tobias, s. Tobias 2, 22.

Z. 23. Die Königin Isabel, s. Könige 1, 19, 2ff.

Z. 25. Hure von Babylon, s. Offenbarung Kap. 17.

Z. 30. Hispulla usw., schamlose Weiber, die in der 6. Satire des Juvenal erwähnt werden.

Z. 33. „Geschichtbücher des Juvenals“ st. Satiren, zur Charakteristik des unwissenden Solbist.

Z. 39. Testimonia, Zeugnisse, Belege.

Z. 43. Vor die Hunde gehen: umkommen.

S. 147. Z. 23. Kuppelpelz, ursprünglich Pelzkleid als Geschenk für einen Heiratsstifter.

S. 148. Z. 8. Vgl. Lessings Auszug aus Saint-Foix' „La Veuve à la Mode“ (1. Akt): „Dorante: Wie? Euch miteinander verheiraten, heißt Uneinigkeit unter Euch stiften“ (Theatr. Bibl. IV, 129 [1758]).

Z. 22. iniuriarum, wegen Beleidigung.

S. 149. Z. 2. zumal der Nase; man vgl. damit K. Jul. Weber (Demokrit VIII, 281): „Große Nasen bei Männern deuten auf Sinnlichkeit; jeder Schüler, der Latein lernt, kennt die Verse: „noscitur ex naso quanta sit hasta viri.“

Z. 19. Nickel, Abkürzung für Nikolaus, dann Kose-, aber auch Schimpfname für junge Mädchen.

Z. 31. ungehubelt, hubeln, einen wie einen Hubel (d. i. Lumpen) behandeln.

3. Aufzug.

S. 150. Z. 18. Die Umstimmung Lauras, seit sie die verkleidete Hilaria-Lelio sah, entspricht der Gemütsumänderung Dorimenes, die den Valère nicht mehr liebt, seit sie „Eliante unter der Kleidung eines Kavaliers“ gesehen hat, bei Saint-Foix „La Veuve à la Mode“ (2. Akt), von Lessing in der Theatr. Bibl. IV, 129 im Auszug mitgeteilt.

S. 153. Z. 25. Wumshäters Einwürfe gegen die Ähnlichkeit Lelios und Hilarias haben ihr Vorbild in der Fabel „Le Portrait“ von La Motte (Fables II, 5), die bekanntlich Lessing auch im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes“ (1751, Dezember) in Prosa übersetzt hat.

S. 154. Z. 9. Erinnert an die Anekdote bei Diogenes Laert.

(VI, 4, 26). „τὸν Διογένην εἰπεῖν· πατῶ τὸν Πλάτωνος τῦφον· τὸν δὲ φάναι· ἑτέρῳ γε τύφῳ, Διόγενες."

S. 156. Z. 12. Nach der Fabel des Äsop (233 Halm).

Z. 19. So scherzt auch bei La Motte, „L'Amante difficile" (V, 4), Silvia en homme: „Elle n'y trouveroit pas son compte."

S. 158. Z. 2. Wie hier Wumshäter Lelio-Hilaria zugleich sehen will, so bei La Motte „Le Calandrier des Vieillards" (sc. 11) Quinzica Pagamin und Segneur Achmet.

Z. 38. Wenn „Lelio in einer halb männlichen und halb weiblichen Kleidung" erscheint, so erinnert dieser Aufzug an den „Arlequin Lingere du Palais", wo Harlekin „habillé moitié en femme et moitié en homme" erscheint (Théatre Italien de Ghérardi [1741] II, p. 94).

S. 159. Z. 30. Man vgl. damit Bibienas „Kalandra" (IV, 2), in deren Auszug Lessing (Theatr. Bibl. II, 241) sagt: Fulvia „sagt ihm, sie habe während der Unterredung mit dem Lidio wahrgenommen, daß er ebenso starke Brüste habe als sie, und endlich habe er es ihr selbst gestanden, daß er ein Mädchen geworden sei."

S. 160. Z. 32. Lachen Sie doch: Der Schluß in der Form der plautinischen Lustspiele (plaudite).

Die alte Jungfer.

S. 161. Das Motto: „Siehst du nicht die Art der modernen Menschen? Sofern nur eine Mitgift da ist, gilt kein Fehler als Fehler" stammt aus dem „Perser" des Plautus. Zur Schilderung der alten Jungfer vergleiche man auch Richardsons Pamela: „Seit einer Woche ist das Fräulein Judith Swynford... bei uns... Ob sie sich wohl immer noch jung stellen will, so sieht man doch an der Farbe ihrer Augenbraunen und Haaren, daß sie nicht weniger als 55 Jahre alt sein kann... Zwar tut sie in Gesellschaften öfters, als wenn sie sich's selber vorwürfe, daß sie ein... altes Frauenzimmer ist; aber man sieht deutlich, daß sie es nur in der Hoffnung tut, man werde ihr das Kompliment machen, sie sei es nicht... Sie nimmt sich sehr in acht, daß sie... an keine weiter als 30 Jahr zurückdenkt und da heißt es: Vor dreißig Jahren, da ich noch ein klein Mädchen war... Sie lacht und stellet sich wie die Damen, die bei jüngern Jahren munter und lustig sind. Sie versucht sogar zu singen, — und doch... hat sie die Stimme längstens verloren ... Sie läßt sich auch zu einem Tanze bringen..."

S. 162. Personen: Ohldin, nach dem englischen olden: alt. Die alte Jungfer Ohldin gleicht der alten Jungfer Magdelone in dem „Geschäftigen" Holbergs. Oronte, in Xenophons Anabasis als persischer Eigenname (Orontes) öfters erwähnt.

1. Aufzug.

S. 163. Z. 5. Vgl. Gellerts „Betschwester" (Br. Beitr. II, 159): Ferdinand: „Ich würde Ihnen nicht zur Ehe raten, Frau Muhme, da ich weiß, daß Sie in sechzig sind.

Fr. Richardinn: Warum nicht lieber in achtzig. Ich muß am besten wissen, wie alt ich bin."

S. 163. Z. 20. Zur Verleugnung des Alters vgl. Holbergs „Geschäftigen" I, 14. Auf den Einwurf der Alten: „Ich bin noch nicht einmal über vierzig Jahr" entgegnet Pernille: „Ja. Ist das auch ein Alter? Man kann ein Weibsbild bis sie fünfzig Jahr alt ist noch gebrauchen."

Z. 24. Anspielung auf 1. Mose 17, 17ff: „Da fiel Abraham auf sein Angesicht und lachte: . . . ‚Soll Sarah neunzig Jahr alt gebären?' . . . Da sprach Gott: ‚Ja, Sarah, dein Weib, soll dir einen Sohn gebären.'"

S. 164. Z. 39. Lachende Erben: nach dem Spruch des Publ Syrus (V. 221): „Heredis fletus sub persona risus est."

S. 166. Z. 16. Rekompenz, récompense, Entschädigung, Vergütung.

Z. 20. Ebenso ist dem Kuppler Pernille in Holbergs „Geschäftigen" (I, 14) als Kuppelpelz die Summe von 50 Talern verheißen worden.

S. 167. Z. 27. Alleweile: (mundartlich) soeben.

S. 170. Z. 26. Kätzweg, ein Ruf zum Verscheuchen der Katzen.

2. Aufzug.

S. 172. Z. 11. Aufsetzerin, zum Ordnen der Haare.

Z. 16. Nach Destouches' „L'Amour usé" (II, 3), wo Lisidor die Lisette, die mit seinem Bedienten beisammensteht, ebenso mit einer Flut von Fragen bestürmt: „Ah, te voilà, Lisette? Bon jour, friponne. Comment te portes-tu? Comment se porte ta Maîtresse? Est-elle ici? Que te disoit Frontin? Que lui répondois-lui? Y-a-t-il longtemps, que vous êtes ensemble?" Lisette beantwortet jede Frage aufs kürzeste.

S. 174. Z. 37. Vgl. dieselbe Situation in Holbergs „Geschäftigen" I, 2.

S. 175. Z. 12. So wehrt sich auch Magdelone in Holbergs „Geschäftigen" (I, 2) gegen die Zumutung, sie hätte Runzeln.

S. 176. Z. 8. So bringt auch der aus Paris zurückkehrende Jean in Holbergs „Jean de France" (I, 6) durch Überredung seine alte Mutter so weit, daß sie nach langem Sträuben mit ihm ein Menuett tanzt und der Vater eine alte Nachtwächtermelodie dazu singt.

S. 177. Z. 4. Schuldmann, Gläubiger.

S. 178. Z. 1. Die Figur des Kräusel ist dem Rosiflengius in Holbergs „Glücklichem Schiffbruch" nachgeformt, ebenso sein charakteristisches Wichtigtun und Heranziehen lateinischer Floskeln. Zur Verspottung der Gelegenheitsdichter vgl. Lessings 14. Literaturbrief: „Dazumal, als Rabener seine ersten Satyren schrieb (1751), waren diese niederträchtigen Originale noch gemein genug, so daß sie verdienten, durch Satyren niedergeschlagen zu werden."

Z. 5. Vgl. Lessing, Fragmente (S. 178, Z. 29f):

„Müßige Poeten
Hat Platos Republik, Europa, nicht vonnöten."

S. 178. Z. 33. Vgl. Seb. Brant, Narrenschiff, Nr. 35: „Der zorn hindert eines wisen mut".
S. 179. Z. 3. sapienti sat, dem Weisen genügt's.
Z. 5. per Thesin et Hypothesin, rhetorische Regeln. Thesis, Untersuchung allgemeiner, Hypothesis, Untersuchung spezieller Art.
Z. 7. per Antecedens et Consequens: Vordersatz und Nachsatz.
S. 180. Z. 5. Allusion: Anspielung.
Z. 34. „Denn die Musen verlangen, daß der Dichter einsam und müßig sei." (Ovid, Tristia I, 1, 41). Lessing zitiert diesen Vers auch im Brief an seinen Vater vom 11. April 1749.

3. Aufzug.

S. 181. Der 1. Auftritt ist den „Chinesen" des Théâtre italien (III, 1) nachgebildet, wo Harlekin als Kapitän mit einem Stelzfuße auftritt, um zu freien.
S. 182. Z. 23. bene: gut.
S. 184. Z. 5. Vgl. Grimmelshausen II, 68: „miseriam cum aceto schmeltzen" d. i. schmälzen. miseria, das Elend d. i. der Poet bittet verschämt um ein Honorar.
S. 186. Z. 1. Die Brücke treten: einem Vorschub leisten.
Z. 30. Tractat: Unterhandlung.
S. 189. Z. 26. Damit vgl. man Riccaut in Lessings „Minna von Barnhelm" (IV, 2), der sich Seigneur de Pret-au-val, de la Branche de Prens-d'or nennt.

Die Juden.

S. 194. Personen: Martin Krumm, eine Person in Weißes „Jubelhochzeit" (I, 8).
S. 195. Die 1. Szene hat Ähnlichkeit mit der Eingangsszene des „Guldmageren eller det Arabiske Pulver eller den Empirikus" von Holberg, wo die beiden Andreas und Oldfux einen ähnlichen Dialog halten. „Das arabische Pulver" war als erstes Stück 1743 von Laub übersetzt worden.
Z. 21. Nach einem Scherzvers von Le Noble, „Les deux Arlequins" (II, 4):

„De père en fils c'est notre sort,
Et de notre famille il n'en échappe guères:
Ayeul et bisayeul, et remontant plus haut,
Tous ont à leur trépas aimé la compagnie,
Et mon frère a perdu la vie
Par un semblable saut."

S. 196. Der 2., 6. und 22. Auftritt haben ihr Analogon in der 2., 4. und 5. Szene des „Don Juan" von Molière.
Z. 9 ff. Die Wiederholung derselben Ausdrücke findet ihr Vorbild bei Molière, „Le Bourgeois Gentilhomme" (III, 19): „. . . une gloire bien grande, de me voir assez fortuné, pour être si heureux

que d'avoir le bonheur .. de me faire l'honneur de m'honorer ... le mérite pour mériter un mérite .."

S. 197. Z. 9. Krumm und Stich verkleideten sich in Juden und vermummten sich mit Bart und Mantel (vgl. 18. Auftritt). So verwandelt sich auch in den „Ladri alla Fiera" (Scène du Marchand Juif) Scapin in einen reisenden Juden und in den „Bohémiens" (II) Gandinis gibt Scapin dem Arlequin zur Verkleidung „einen Bart und einen Mantel" (vgl. Lessings Theatr. Bibl. IV, 129).

S. 198. Z. 8ff. Martin Krumm, der sich doch als jüdischer Straßenräuber verkleidet hat, lästert über die Juden; das Vorbild suche man bei Harlequin in den „Bohémiens" Gandinis (2. Akt).

Z. 35. Mit der Diebespraktik Martin Krumms vergleiche man „Arlequin et Scaramouche Voleurs" von Gandini (1. Akt), dessen Stück Lessing in der Theatr. Bibl. IV, 129 (1758) auszieht: „So erbietet sich Lelio, die nötige Summe vorzuschießen, und wird beim Worte gehalten. Er zahlt .. und will seinen Beutel wieder zu sich stecken; Harlequin aber praktizieret ihm den Beutel weg, ohne daß er es merkt". Aber auch das Erwischtwerden beim zweiten Versuch findet sich ebenfalls bei Gandini (ebda), wovon Lessing berichtet: „Stiehlt ihm Harlequin sein Schnupftuch, Mario wird es gewahr und läuft ihm nach."

S. 199. Z. 24ff. Christophs Lüge im 8. Auftritt und sein Zögern im 4. Auftritt sind Motive aus De Lisle, „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (2. und 3. Aufzug), ein Stück, das Lessing in der Theatr. Bibl. IV, 129 (1758) im Auszug wiedergibt.

Dorante „ruft den Frontin und befiehlt ihm, die Pferde zu satteln, damit er sogleich abreisen könne. Dem Frontin ist dies ganz und gar nicht gelegen, und er tut alles, was er kann, seinen Herrn zu bereden, daß er sich nicht entbrechen könne Angeliquen zu heiraten, weil bereits Anstalten dazu vorgekehret werden, er setzt hinzu, daß noch über dieses er sich selbst in Lisetten verliebt habe. Frontin geht endlich im größten Verdrusse ab."

S. 202. Z. 2. Wohlstand d. i. Anstand.

S. 205. Z. 34. Christophs Drängen zur Abreise ist wiederum nach De Lisle, „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (III) gebildet, worüber Lessing, Theatr. Bibl. IV, 129 berichtet: „Frontin .. schließt, daß die Abreise nunmehr verschoben worden sei und er Lisetten wieder sehen könne. Unterdessen fasset er doch den Anschlag, sich auf Unkosten seines Herrn zu belustigen, und sagt ihm, daß die Pferde fertig stehen."

S. 208. Z. 6. Schirrmeister, Aufseher über das Geschirr auf einem Ackerhofe.

Z. 42. Christophs Bericht von den Büchern im Mantelsack ist der 2. Szene des 2. Aktes von „La seconde Surprise de l'Amour" von Marivaux nachgebildet.

S. 209. Z. 1. Ein Wort Regnards „La Critique du Légataire" (sc. IV): „C'est que ses Comédies font pleurer, et que ses Tragédies font rire à gorge déployée", auch von J. B. Rousseau in einem Epigramm (I, 204) verwertet. Lessing in den Beitr. zur Historie und

Aufn. d. Theaters (II, 139) wendet das Wort nochmals an: „Man macht Trauerspiele zum Lachen und Lustspiele zum Weinen."

S. 211. Z. 1. Nach Plautus „Mostellaria" III, 1:

Traniso: iube homini argento os verbarier.
Danista: perfacile ego ictus perpetior argenteos.

S. 212. Z. 26. Nach Regnard, „Arlequin Homme à bonne Fortune" (scène de la petite Fille):

„Vous avez quatre années plus que moi, donnez-m'en deux: cela ne gâtera rien ni pour l'une ni pour l'autre."

S. 213. Z. 7. Nach Molière, „Les Précieuses ridicules" (sc. 5): „prendre justement le roman par la queue."

Z. 34. Christoph weiß nicht, wer sein Herr ist und wie er heißt; er hat seinen Vorläufer im Bedienten Harlequin bei Marivaux „Le Prince travesti" (I, 2 und 3). Lessing bedient sich dieses Motivs auch in der „Minna von Barnhelm" (I, 9).

S. 214. Z. 6. Das Motiv der von Hand zu Hand gehenden Tabaksdose greift zuerst Holberg, „Det lykkelige Skibbrud" (III, 10) auf.

Z. 32. Christoph lügt seinem Herrn ein stattgefundenes Duell an den Hals; ebenso der Bediente Archer in Farquhars „The Beaux-Strategem" (III, 3). Vgl. Anm. zu dem „Jungen Gelehrten", III, 15, S. 113.

S. 219. Z. 13. Das Zwiegespräch zwischen Christoph und dem Reisenden ist nach Marivaux, „Le Prince travesti" (I, 4) gebildet.

S. 221. Z. 6. salva venia: mit Erlaubnis zu sagen.

S. 222. Z. 30. Der Baron bietet dem Reisenden seine Tochter zur Ehe an. Das Vorbild dieser eigenartigen Szene fand Lessing bei Marivaux, „Le Prince travesti" (I, 10), wo der Minister Frederic ebenso mit dem ‚illustre Avanturier Lelio' verfährt.

S. 223. Z. 12. Der Wunsch des Baron ist eine Reminiszenz an Molière „Le Misanthrope" (IV, 3).

„Je voudrois ...
Que vous fussiez réduite en un sort misérable;
.. Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien,
Afin que de mon coeur l'éclatant sacrifice
Vous pût, d'un pareil sort, réparer l'injustice . ."

S. 224. Z. 10. Alfanz (mhd. alefanz: Betrug, Schalkheit, vom ital. all'avanzo „zum Vorteil"), Alfanzerei: Albernheit.

Der Freigeist.

S. 225. Zum Titel vgl. die Wochenschrift „Der Freigeist", von Lessings Freund Mylius 1745 herausgegeben.

S. 226. Personen: Adrast; vgl. dazu den Adraste in Molières „Le Misanthrope" und Célimènens Charakterisierung desselben (II, 5).

„Ah! quel orgueil extrème!
C'est un homme gouflé de l'amour de soi-même . .

Et l'on ne donne emploi, charge, ni bénéfice,
Qu'à tout ce qu'il se croit on ne fasse injustice."
In Gottscheds Übersetzung „Der Menschenfeind" heißt Adrast „Hohenmut".

Theophan, nach dem Theophanes confessor, der als freimütiger Gegner der Bilderstürmer, verbannt c. 817, auf Samothrake starb.

Lisidor, eine Person bei Destouches, „Les philosophes amoureux" (auch in Lessings Fragment „Der Schlaftrunk" verwendet).

Philane, nach der Φιλαινίς des Aischrion in der griechischen Anthologie.

Araspe, aus Xenophons „Kyrupaidie" (V, 1, 2), auch in Lessings Entwurf „Die Klausel im Testamente" angeführt.

1. Aufzug.

S. 233. Z. 13. Vgl. dazu Lessing, Literar. Nachlaß (XI, S. 207M): „Die 109. unter den Facetiis des Poggius gäbe . . eine gute Hanswurst-Szene. . . Er (der Hanswurst als Stadtrichter) gibt dem Kläger und dem Beklagten recht." (Vgl. dieses Stück V, 3.) Auch Molière, „Le Bourgeois Gentilhomme" (I, 2), gebraucht das Diktum: „vous avez raison tous deux" und Holberg, „Der polit. Kannegießer" (V, 3): „Sie haben beide recht" (übers. v. Detharding).

Z. 29. Lisidors Lobpreisung seiner Töchter hat ihr Vorbild in De Lisles „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (acte I, 2), wovon Lessing in der Theatr. Bibl. IV, 129 im Auszug sagt: „Dorimon schmeichelt sich, in der Wahl dieser Ehemänner für seine Tochter und seine Nichte sehr glücklich gewesen zu sein; indem Angelique, welche er dem Dorante bestimmt, so wie er, philosophisch, und Isabelle, so wie Valere, lebhaft und aufgeräumt sei..." Ebenda schreibt er: „Die Fabel dieses Stückes hat mit der Fabel meines Freigeistes so viel Gleichheit, daß es mir die Leser schwerlich glauben werden, daß ich den gegenwärtigen Auszug nicht dabei sollte genutzt haben. Ich will mich also ganz in der Stille verwundern, in der Hoffnung, daß sie mir wenigstens, eine fremde Erfindung auf eine eigene Art genutzt zu haben, zugestehen werden."

S. 235. Z. 38. Die fünfte Szene, in der Johann den Herrn mit einer Mitteilung hinzieht, um seine Neugierde zu martern, ist Molières „Misanthrope" (IV, 4) nachgebildet; vergleiche dazu auch die ähnliche Szene bei Shakespeare („Romeo u. Julia" II, 5).

S. 237. Z. 12. Schuldner, d. i. Gläubiger, eine häufig vorkommende Verwechslung.

2. Aufzug.

S. 238. Z. 28. Das Motiv im 1. Auftritt des 2. Aktes, daß die streitenden Herrschaften (Schwestern) ihren Dienstboten zum Schiedsrichter einsetzen, führt zuerst Destouches, „Le Médisant" (I, 2), und D'Ancourt, „Les Fées" (I, 2), aus.

Z. 31. ist umzechig (wie „umschichtig" aus der Bergmannssprache), d. i. wechselt.

S. 240. Z. 6. Schwude, Zuruf an die Pferde, links zu gehen.

S. 240. Z. 23. Das Motiv, daß die Mädchen ihre Anbeter übers Kreuz loben, fand Lessing in De Lisles „Caprices du Cœur et de l'Esprit" (I). Er schreibt im Auszug (Theatr. Bibl. IV, 129): „Isabelle erhebt gegen ihren Oheim den Verstand und Charakter des Dorante, und Angelique lobt ungemein den Valere, so daß Dorimon sagt: „Das ist ja recht lustig; jede rühmt den Liebhaber ihrer Muhme."

S. 242. Z. 35. Man vergleiche dazu Lessings Selbstbekenntnis in seinem Briefe an die Mutter (20. Jan. 1749): „Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen. Ich wagte mich von meiner Stube unter meinesgleichen. Guter Gott! was vor eine Ungleichheit wurde ich zwischen mir und andern gewahr!..."

S. 246. Z. 14. So heißt es auch bei El. Schlegel, „Der Geheimnisvolle" (II, 2): „Die Bedienten . . . sind meistenteils die Affen ihrer Herren."

S. 247. Z. 6. Vgl. Lessings Fragment „Tertullianus de praescriptionibus VII" (XI, 110): „Das sind die Lehren, welche Menschen und böse Geister für juckende Ohren mit der Weisheit dieser Welt erzeuget haben."

S. 247. Z. 32. Zu der Renommisterei Johanns vergleiche man Gellerts „Los in der Lotterie" (III, 5): „Zur Profession eines Freidenkers ... gehört nichts mehr als ... ein gut Glas Wein, ... der Besuch gewisser Häuser, ... eine ohne Vorsichtigkeit und Klugheit angestellte Reise in fremde Länder."

S. 248. Z. 8. Sinnlose Brocken aus Holbergs „Jean de France" (III, 1), dessen Titelhelden Johann nachgebildet ist.

Z. 13. Vgl. damit Gellerts „Los in der Lotterie" (III, 3) „Vive la langue française! Ich weiß nicht, es klingt im Deutschen alles so hölzern. Man kann in dieser Wendischen Sprache gar keinen charmanten Gedanken anbringen." Vgl. auch „Minna v. Barnhelm" (III, 2): „O, was ist die deutsch Sprak für ein arm Sprak."

S. 250. Z. 7. Die Szene mit Lisette und den beiden Bedienten findet ähnliche Vorbilder bei Holberg „Mascarade eller Bacchanalia" (I, 11) u. „Uden Hoved og Hale" (II, 5 u. 6).

3. Aufzug.

S. 257. Z. 1. Holunke vom böhmischen Holomek; später Halunke. Die Form findet sich auch beim jungen Schiller statt des späteren „Halunken".

S. 260. Z. 34. Siehe die 45. Fabel Äsops (Halm).

S. 261. Z. 37. Vgl. dazu, was Lessing im Laokoon (III) über La Mettrie, „der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen ließ," sagt.

S. 268. Z. 17. Vgl. Logau:

„Sie sei sonst, wie sie sei, die Zeit,
So liebt sie doch Verschämlichkeit;
Sie kann die Wahrheit nackt nicht leiden,
Drum ist sie emsig, sie zu kleiden."

4. Aufzug.

S. 269. Z. 22. Abrasts Gemütsstimmung und Bekenntnis im 4. Auftritt ist nach De Lisles „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (2. Akt) gebildet.

Lessings Auszug sagt: „... Valere gesteht ..., daß seine Gedanken eben mit ihr beschäftigt gewesen. Angelique wird durch dieses Geständnis sehr betroffen und gibt ihm zu bedenken, daß er ihrer Muhme bestimmt sei; doch Valere fährt fort, sie zu versichern, daß er zwar Isabellens Verdienste wohl einsehe, daß aber Angelique über sein Herz triumphiert habe. Endlich bekennt ihm Angelique, daß sie eben so ausschweifend sei als er und nicht die geringste Neigung gegen Doranten habe. Valere wird darüber entzückt, fällt ihr zu Füßen und bittet sie um Erlaubnis hoffen zu dürfen, weil er sie nunmehr lieben könne, ohne die Freundschaft, die er für Doranten habe, zu verraten."

5. Aufzug.

S. 279. Z. 1. Nach einem sprichwörtlichen Vers Vergils (Bucol. 3, 93): „latet anguis in herba".

S. 281. Z. 16. Rodomontade, Prahlerei, Aufschneiderei nach dem Prahlhans Rodomonte in Bojardos „Orlando innamorato".

S. 282. Z. 17. Das Motiv stammt wiederum aus De Lisle, „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (II); Lessing in der Theatr. Bibl. IV, 129 sagt darüber:

„Sie bringen also nunmehr einer dem andern bei, daß sie von den Personen, für welche sie bestimmt worden, nicht geliebt werden. Als aber Dorante dem Valere abzureisen vorschlägt, stutzet er nicht wenig, daß ihm dieser antwortet: ich kann nicht. Er gestehet ihm endlich, daß er Angeliquen anbete, daß er von ihr geliebt werde..."

S. 283. Z. 11. Nach dem Worte Senekas (Hercules furens II, 313) „quod nimis miseri volunt, hoc facile credunt." (Im Auszug von Lessing in der Theatr. Bibl. II, 3 übersetzt: „Was die Elenden gern wollen, das glauben sie leicht.") Das Wort stammt aus Demosthenes (3. Olynth.): ὃ βούλεται, τοῦθ' ἕκαστος καὶ οἴεται (Was man wünscht, das glaubt auch jeder).

S. 285. Z. 19. Das Beispiel vom Esel wird dem franz. Philosophen J. Buridan (1300 bis c. 1358) zugeschrieben, findet sich aber in keiner seiner Schriften. In einem Briefe vom 17. Mai 1770 schreibt Lessing in Hinsicht auf die viele Arbeit, die seiner in Wolfenbüttel wartet: „Vors erste werde ich ganz Buridans Esel spielen." Spinoza spricht übrigens von Buridans Eselin (Ethica II, 49). Einen Vorläufer hat Buridan in Dante, Paradies 4, 1—6.

S. 286. Z. 4. Die Erklärung der beiden vor Lisidor entspricht wiederum De Lisles „Caprices du Cœur et de l'Esprit" (III). Vgl. Lessings Auszug: „Die Liebhaber kommen dazu, und Dorimon verlangt, daß sie sich erklären sollen. Dorante gesteht, daß er Isabellen liebe, und Valere, daß er seine ganze Liebe Angeliquen gewidmet habe. Da sie Dorimon beide gleich hoch schätzt, so ist es ihm gleich viel, welchem von ihnen er seine Tochter oder seine Nichte gibt."

S. 288. Z. 4. Abrast gesteht kurz vor der Ehe seine Mittellosigkeit; der Chevalier in Du Frénys „Le faux Sincère" (IV, 2) hat es ihm vorgemacht.

Z. 17. Barmherzig: erbarmungswürdig.

S. 289. Z. 32. Der 8. Auftr. findet wiederum sein Vorbild bei De Lisle, „Les Caprices du Cœur et de l'Esprit" (II), wovon Lessings Auszug sagt: „Eben diese Übereinstimmung in unserer Art zu denken, sagt sie (sc. Angelique), würde unserm Umgange notwendig sehr gefährlich sein. Dorante, setzt sie hinzu, muß eine gelehrige Frau, so wie ich einen Mann haben, der mehr Biegsamkeit des Geistes besitzet."

Der Schatz.

Vgl. E. Sierke, Lessing als angehender Dramatiker, geschildert nach einer Vergleichung seines Schatzes mit dem Trinummus des Plautus. Königsberg 1870. — K. Seldner, Lessings Verhältnis zur altrömischen Komödie. Prog. Realgymn. Mannheim 1881.

S. 291. Der Schatz, Titel nach der Vorlage des Plautinischen Trinummus, dem Thesaurus des Philemon. Vgl. Hamburgische Dramaturgie 9. St. (T. V, S. 60f.), wo auch die Bearbeitungen des Destouches und des Cecchi erwähnt werden.

S. 292. Personen: Leander, nach dem Léandre in „Le Trésor caché" des Destouches.

Staleno, nach dem Stalino senex in der Casina des Plautus.

Philto, ein Alter, nach dem Philto senex im Trinummus.

Anselmus, der Vater des Lelio und der Kamilla, von einer langen Reise zurückkehrend, nach dem Vater Anselme im „L'Avare" des Molière, der ebenfalls von einer langen Reise zurückkommt.

Maskarill, Bedienter des Lelio, nach dem valet de Lélie Mascarille im „L'Etourdi" des Molière.

Raps, nach Laub, der in der Übersetzung des Holbergschen Stückes „Diederich Menschenschröck" (7. A.) für Lars Erichsen „Monsieur Rips-Raps" eingesetzt hatte.

S. 293. Z. 1. Der erste Auftritt ist Cecchis „La Dote" (II, 4) nachgebildet, der seinerseits Plautus, trin. II, 2, 362—79, zur Unterlage nahm.

S. 294. Z. 33. Vgl. Frosine bei Molière, „L'Avare" (II, 4): „C'est une fille qui vous apporte douze mille livres de rente —", wobei ausführlich dargelegt wird, daß die Tochter durch Nichtausgaben riesige Einnahmen erzielt, wie auch Harpagon bemerkt: „C'est une raillerie que de vouloir me constituer son dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point."

S. 296. Z. 12. Kamilla heißt auch die Tochter des Fazio (des Lessingschen Anselmo) bei Cecchi, „La Dote" II, 3.

S. 297. Z. 3. So will auch der alte Megaronides bei Plautus (V. 32—47) seinen Freund heruntermachen „pro commerita noxia, invitus, ni me id invitet ut faciam fides".

Z. 16. Bei Plautus (V. 32ff) sagt Megaronides weiter:

Nae amicum castigare ob meritam noxiam,
immune est facinus, verum in aetate utile
et conducibile . . ; dann sc. I, 2 (V. 52f.):
hic ille est, . .
qui admisit in se culpam castigabilem.
aggrediar hominem! . .

Z. 32. = trin. V. 81ff. Auch der alte Megaronides spielt mit ärztlichen Termini:

nam si in te aegrotant artes antiquae tuae,
. . . . omnibus amicis morbum tu incuties gravem,
ut te videre audireque aegroti sient.

S. 298. Z. 5. = trin. V. 110ff.

turpilucricupidum te vocant cives tui.
tum autem sunt alii, qui te vulturium (Stoßvogel) vocant.
hostesn' an cives comedis, parvipendere.

Z. 10 = trin. V. 114f.

Est, atque non est, mihi in manu . .
quin dicant, non est: merito ut ne dicant, id est.

Z. 26 = trin. V. 116ff. wo Megaronides fragt: fuitne hic tibi amicus Charmides? und Callicles antwortet: est et fuit.

id ita esse ut credas, rem tibi auctorem dabo . . .
quoniam hinc iturus est ipse in Seleuciam,
mihi commendavit virginem gnatam suam,
et rem suam omnem et illum corruptum filium.
haec, si mihi inimicus esset, credo, haud crederet.

S. 299. Z. 4. Auf dieselbe Art inquiriert Megaronides den Callicles bei Plautus (V. 134ff.):

emistin' de adolescente has aedes?
Callicles: emi . . . argentum dedi
minas quadraginta adolescenti ipsi in manum.
Megaronides: . . neque de illo quicquam neque emeres, neque venderes.

Z. 33. . . dedistine hoc pacto ei gladium, qui se occideret?

Das Folgende ist eine freie Übertragung des lateinischen Originals (trin. V. 150ff.):

Callicles.

Subigis maledictis me tuis,
novo modo adeo, ut quod meae concreditum est
taciturnitati clam, fidei et fiduciae,
ne enunciarem cuiquam neu facerem palam;
uti mihi necesse sit id tibi concredere.

Megaronides.

mihi quod credideris, sumes, ubi posiveris.

Callicles.

circumspice dum te, ne quis assit arbiter
nobis: et quaeso, identidem circumspice . . . .
quoniam hinc profectus peregre Charmides,
thesaurum mihi demonstravit in hisce aedibus,
hic in conclavi quodam. sed circumspice!

Megaronides.

nemo est.

Callicles.

nummorum Philippeum ad tria millia.

(Man beachte, wie Lessing das „circumspice" geschickt erweitert!)
S. 300. Z. 36. = trin. V. 167 ff.

Si quid ei fuerit, certo illius filiae,
quae mihi mandata est, habeo dotem unde dem,
ut eam in se dignam conditionem collocem . . .

Z. 40. = trin. V. 164 f.

fiens me obsecravit, suo ne gnato crederem;
neve cuiquam, unde ad eum id posset permanascere.

S. 301. Z. 5. = trin. V. 170 f.

pro di immortales, verbis paucis quam cito
alium fecisti me!

Z. 7. = trin. V. 176 f.

. . rure dum sum ego . .
aedes venales hasce inscribit literis.

Z. 9. = trin. V. 180.

lupus observavit, dum dormitares canes . .

Z. 13. = trin. V. 184 ff.

quid fuit officium meum me facere, face sciam.
utrum indicare me ei thesaurum aequum fuit, . . .
an ego alium dominum paterer fieri hisce aedibus?

S. 301. Z. 17. = trin. V. 189 f.

emi egomet potius aedis, argentum dedi
thesauri caussa, ut salvum amico traderem.

Z. 24. = Destouches, „Le Trésor“ (I, 5):

„Suis-je ce cruel vautour, qui dévore amis?“

S. 303. Z. 8. = trin. V. 737 ff.

ut ego nunc adolescenti thesaurum indicem?
. . . minime . . ! nam certo scio
locum quoque illum omnem, ubi situ'st, comederit.

Z. 11. = trin. V. 724 ff.

post adeas tute Philtonem et dotem dare
te ei dicas . . vereor, ne istaec pollicitatio
te in crimen populo ponat atque infamiam.
non temere dicant te benignum virgini,
datam tibi dotem, ei quam dares, eius a patre.
ex ea largitari te illi . . .

S. 304. Z. 11. = trin. V. 752 ff.

homo conducatur aliquis iam, quartum est,
quasi sit peregrinus . . .
quasi ad adolescentem a patre ex Seleucia
veniat . . ferat epistolas
duas . . det alteram illi, dicat alteram tibi
dare se velle . .
seque aurum ferre virgini dotem a patre
dicat patremque id iussisse aurum tibi dare . . .

Callicles.

nonne arbitraris eum adolescentem anuli
paterni signum novisse? . .

Megaronides.

sexcentae ad eam rem caussae possunt colligi.

S. 305. Z. 5. = trin. V. 773

quamquam hoc me aetatis sycophantari pudet.

Z. 11. = trin. 391 f. und 405 ff.

minas quadraginta accepisti a Callicle . .
nequaquam argenti ratio comparet tamen . .

S. 306. Z. 7. = trin. V. 394 ff.

comesum, expotum, exutum . .
quid, quod dedisti scortis? . .
trapezitae mille drachumarum Olympicum,
quas de ratione debuisti, redditae.

Lessing modernisiert wie Destouches, „Le Trésor“ (III, 1), der die Conti zusammenzählt: la Table — le Jeu — les Femmes. Die ehrliche Lelane dürfte aus Lelante bei Antoninus Liberalis abzuleiten sein.

S. 306. Z. 27. = trin. V. 400.

Stasimus servus:
quid quod, ego defraudavi?

Lesbonicus.
hem ista ratio maxuma est.

S. 307. Z. 5. = trin. V. 432 f., wo Philto von seinem Sohne sagt:
tuam vult sororem ducere uxorem . .

S. 310. Z. 1. Das Motiv stammt aus Du Frény „Le Chevalier joueur“ (II, 5), wo der Bediente schreibt:
„Pour gages . . prêtez à mon Maître . . 500 livres.“

Z. 34. = trin. V. 493 ff., wo Lesbonicus (= Lelio) sagt:

Cum affinitate vestra me arbitramini
dignum, habeo vobis, Philto, magnam gratiam.
sed etsi hercle graviter cecidit stultitia mea,
Philto; est ager sub urbe (Vorwerk) hic nobis, eum dabo
dotem sorori, nam is . .
solus supersit praeter vitam, reliquus.

Stasimus der Sklave (fällt ein):
nostramne vis nutricem, here, quae nos educat,
abalienare a nobis? . . quid edemus nosmet postea?

(Lesbonicus weist ihn ab.)

S. 312. Z. 15. = trin. V. 508 ff. Maskarills List findet bei Stasimus ihr Vorbild, der ruft:

per deos atque homines dico, ne tu illunc agrum
tuum siris unquam fieri neque gnati tui . . .
Acherontis ostium in nostro'st agro.

(Bei Destouches, „Le Trésor“ [III, 4]: un fonds maudit).

. . frumenti quum alibi messis maxima'st,
tribus tantis illi minus reddit, quam obseveris.
in quinto quoque sulco moriuntur boves (V. 511).

S. 313. Z. 6. = trin. V. 530 ff.:

tum autem Syrorum, genus quod patientissimum est
hominum, nemo extat, qui ibi sex menses vixerit.

Die sprichwörtlich starken syrischen Sklaven ersetzt Lessing durch wendische Knechte. Und wenn Staleno es mit Pommern versuchen will, so meint Philto (V. 533 f.):

sed Campas genus
multo Syrorum iam antidit patientia.

S. 313. Z. 17. = trin. V. 524 ff.

alii se suspendere . .
fulguritae sunt hic alternae arbores.

Z. 37. Luder, Lockspeise, Aas.
S. 314. Z. 3. = trin. V. 521 f.:

neque unquam quisquam est, cuius ille ager fuit,
quin pessume ei res vorterit.

Die hübsche Ausschmückung gehört Lessing an.

S. 315. Z. 1. Im Treugen, im Trocknen.

Z. 7. = trin. V. 807 ff, wo der alte Charmides mit überschwenglichen Worten den Göttern dankt, „quum . . . in patriam urbisque moenia reducem faciunt."

Zur Anfangsszene zwischen Anselmo und dem Träger vgl. man außerdem Lessings „Komische Einfälle und Züge" VII (III, 497 M), wo die 1. Szene der „Les Fées ou les Contes de ma Mere l'Oye" von Du F* et B* nachgebildet sind: auch hier geht Pierrot nicht eher, bis er dem Octave ein Trinkgeld entlockt hat.

S. 316. Z. 15. = trin. V. 1057 ff.
satin ego oculis plane video? .. o mi here exoptatissime, salve!
Weiterhin fragt Charmides:

sed omitto alia; hoc mihi responde, liberi quid agunt mei? ..

Und Stasimus erwidert: vivunt, valent.

S. 317. Z. 27. Und als er ins Haus will, hält ihn Stasimus zurück. Er fragt (V. 1071):

ubi nunc filius meus habitat?

Stasimus:

hic in hoc posticulo.

Das plautinische Hinterhaus ist bei Lessing zum „neuen Eckhaus" in der Straße geworden, damit es zur weiteren Aufschneiderei vom großen Handelsmann besser paßt.

S. 318. Z. 29. = trin. V. 825 f., wo Charmides ausruft:

deinde hinc certum'st otio me dare, satis partum habeo.
quibus aerumnis deluctavi!

S. 319. Z. 6. = trin. V. 852 ff., wo der sycophanta die Rolle des verkleideten Raps spielt. Er beginnt:

has regiones demonstravit mihi ille conductor meus:
apud illas aedis sistendae mihi sunt sycophantiae.

Das „Gespenst" ist bei Plautus jener, qui ingreditur cum novo ornatu specieque simul (V. 827 f.).

Z. 11. = trin. V. 837:

pol! hic quidem fungino genere est, capite se totum tangit.

S. 319. Z. 16. = trin. V. 859ff.:

Lesbonicum hic adolescentem quaero, in regionibus
ubi habitet, et item alterum ad istanc capitis albitudinem . .

Z. 28. = trin. V. 864ff.:

Sycophanta.

fac me, si scis, certiorem, hice homines ubi habitent, pater.

Charmides.

quid eos quaeris? aut quis es? aut unde es? aut unde advenis?

Sycophanta.

multa simul rogitas. nescio quid expediam potissimum.
sin unum quidquid singillatim et placide percunctabere,
et meum nomen et mea facta et itinera ego faxo scias.

Das Motiv der „itinera" verwertet Lessing bereits Z. 25. Der Spaß mit dem Namen (S. 320. Z. 3) ist dem trin. V. 869ff. witzig nachgebildet, worüber der Sykophant sagt:

si ante lucem ire occipias a meo primo nomine,
concubium sit noctis, priusquam ad postremum perveneris,

worauf Charmides wie Anselmo entgegnet:

opus face est et viatico ad tuum nomen . .

S. 320. Z. 18. Avisobriefe, Benachrichtigungsschreiben.

Z. 20. Die Übergabe der Briefe erfolgt wie im trinummus V. 877ff.:

Sycophanta.

nanc me iussit Lesbonico suo gnato dare epistolam,
et item hanc alteram suo amico Callicli iussit dare.

Charmides (beiseite):

mihi quoque edepol, quoniam hic nugatur, contra nugari lubet.
ubi ipse erat? —

Sycophanta.

rem bene gerebat.

Charmides.

ergo ubi?

Sycophanta.

in Seleucia.

Lessing ersetzt Seleucia durch Paphlagonien, vermutlich irrtümlich für Pamphylien, wo ein Seleucia lag.

Z. 31. = trin. V. 888f.

Charmides

novistin' hominem?

Sycophanta.

ridicule rogitas, quo cum una cibum
capere soleo.

Das farblose „cibum" modernisiert Lessing geschickt zur „Flasche Kapwein". Damit verbindet er gleich den Wortwitz mit dem Vorgebirge Capua. Derlei komische Anachronismen stammen aus den Harlekinaden; man vgl. dazu den Peter Squenz von Gryphius.

S. 321. Z. 14. Die Konfrontierungsszene, die Lessing auch im „Misogyn" verwertet (S. 153, Z. 28), stammt ebenfalls aus dem trin. V. 796 ff.

Charmides.

qua facie est homo?

Sycophanta.

sesquipede quidem est quam tu longior.

Charmides.

haeret haec res: siquidem ego absens sum, quam praesens longior.

Z. 17. Die Ausforschung des Namens ist bisweilen wörtlich aus trin. V. 889 ff. entnommen.

Charmides.

quid est ei nomen?

Sycophanta.

quod edepol homini probo.

Charmides.

lubet audire.

Sycophanta.

. . . devoravi nomen imprudens
. . atque etiam modo versabatur mihi in labris primoribus.
. . . literis recomminiscar. C est principium nomini.

Und nun rät er auf Callicias, Calippus, Callidemides, Callinicus, Callimarchus und als er auf Charmides geführt wird, ruft er:

hem istic erit. qui iustum di perdant . . .
satin' intra labra atque dentes latuit vir minimi pretii?

Worauf ihn Charmides zurechtweist:

ne male loquare absenti amico.

S. 322. Z. 3. Diese geographischen Scherze mit Gibraltar (in Spanien), Gallipoli (am Hellespont), den Dardanellen (Meeresstraße zwischen Kleinasien und Balkanhalbinsel, benannt nach den Doppelschlössern an den beiden Ufern) hat Lessing nach dem Vorbild des trin. V. 911:

pol illum reliqui ad Rhadamantem in Cecropia insula, einem geographischen Unsinn, erweitert.

S. 322. Z. 11. Der Pauke ein Loch machen, die Sache beschließen.

Z. 40. Die Erkennungsszene nach trin. V. 936 ff.

Charmides.

quid ais tu nunc? si forte eum ipsum Charmidem conspexeris, . . .
noverisne hominem? . .

Sycophanta.

qui quidem non novisse possim, qui cum aetatem exegerim?
an ille tam esse stultus, qui mihi mille nummum crederet
Philippeum, quod me aurum deferre iussit ad gnatum suum,
atque ad amicum Calliclem . .?
mihi concrederet, nisi me ille et ego illum nossem approbe? . . .
haben' tu id aurum, quod accepisti a Charmide? — —
nempe ab ipso id accepisti Charmide?

Syc. mirum, quin ex avo eius . . acciperem.
Ch. adolescens cedodum istuc aurum mihi!
Syc. quod ego aurum dem tibi?
Ch. quod a me accepisse fassus.
Syc. abs te accepisse? . . quis tu homo es?
Ch. qui mille nummum tibi dedi, ego sum Charmides.

S. 323. Z. 41. Das „Anselmieren" und „Entanselmieren" ist dem trin. V. 960 ff. entnommen, wo der Sykophant meint:

nimis argute obrepsisti in eapse occasiuncula:
postquam ego me aurum ferre dixi, post tu factus Charmides . .
proin tu te itidem, ut charmidatus es, rursum recharmida!

S. 324. Z. 4. Die Verlegenheit des verwirrten Anselmo entspricht dem trin. V. 964 ff.:

Ch. quis ego sum igitur, siquidem is non sum, qui sum?
Syc. quid id ad me attinet?
dum ille ne sis, quem ego esse nolo, sis mea causa qui lubet.
prius non eras, qui eras: nunc is factus, qui tum non eras.
Ch. age si quid agis!
Syc. quid ego agam?
Ch. aurum redde!

S. 325. Z. 1. Im 12. Auftritt sind Plautus trin. V. 1065—70, „Mostellaria" IV, 2, Cecchi, „La Dote" IV, 8 und Destouches, „Le Trésor caché" IV, 9 geschickt ineinander verarbeitet.

S. 326. Z. 15. Der 13. Auftritt stimmt mit trin. V. 1080 ff. (daraus Destouches IV, 11). Callicles ruft:

Salve et salvum te advenisse gaudeo.

Aber Charmides wehrt ab:

O Callicles . . .
qualine amico mea commendavi bona!
(Callicles zieht ihn ins Haus.)
sed intus narrabo tibi et hoc et alia. sequere!

S. 327. Der 14. Auftritt fehlt bei Plautus (und Destouches) und ist nach Cecchis „La Dote“ V, 1 gebildet, wovon Riccobonis Auszug berichtet:

„Federigo . . dit qu'il veut partir sur le champ pour Boulogne, pour ne pas se rencontrer avec son père. Son ami lui conseille de rester“.

S. 328. Der 15. Auftritt entspricht trin. V. 1109 f., wo Charmides ausruft:

neque fuit neque erit neque esse quenquam hominum in terra tum arbitror,
cui fides fidelitasque amicum erga aequiparet suum.

S. 328. Der 16. Auftritt stammt nicht aus Plautus, sondern ist den „Fourberies de Scapin“ (III, 11) von Molière und Holbergs „Mascarade eller Bacchanalia“ (III, 3) nachgebildet. Auch der Name Pandolfo (S. 329, Z. 3 u. 5) stammt aus Molières Stück (III, 8).

S. 329. Der 17. Auftritt ist im allgemeinen nach Destouches „Le Trésor caché“ (V, 2) angelegt. Im einzelnen sind Molières „L'amour Médecin“ (I, 6) und „Arlequin Misanthrope“ von B* (I, 3), den Lessing in seinen „Komischen Einfällen und Zügen III“ (III, 496 M) auszog bzw. übersetzte, benutzt. Dort sagt Lisette: „Votre fille, toute saisie des paroles que vous lui avez dites, . . est montée vite dans sa chambre et, pleine de désespoir, a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière . . .“

Sganarelle: Elle s'est jetée?

Lisette: Non, Monsieur. Elle a fermé tout doucement la fenêtre. . . Und im zweiten Stück heißt es: „Sie stand in vollem Eifer auf, ergriff ihr Porcellain, warf es zu Erden, zerriß ihre Bilder, schmiß ihre ganze Möbeln zum Fenster hinaus und sich selbst warf sie — — Sich selbst? Wohin? wohin? In Großvaters Stuhl.“

S. 330. Z. 14. Wie Lelio den Degen wieder einsteckt, das hatte vorher Gellert in seinem komischen Gedichte „Der Selbstmord“ ausgeführt:

„Er reißt den Degen aus der Scheide,
Und — o was kann verwegner sein?
Kurz, er besieht die Spitz' und Schneide,
Und steckt ihn langsam wieder ein.“

S. 330. Z. 25. Lelios reumütiges Bekenntnis findet sein Vorbild bei Destouches, „Le Trésor caché“ (V, 4), Cecchi, „La Dote“ (V, 6), die wiederum den trin. V. 1148 ff. ausbeuten. Das Mittel, das Lelio anwendet, um des Vaters Herz zu erproben, stammt aus Molière, „Les Fourberies de Scapin“ (III, 13 u. 14), wo Scapin in seinem Interesse eine ähnliche Komödie in Szene setzt.

Anhang: Entwurf des „Freigeist“.

Der Entwurf aus dem Theatralischen Nachlasse läßt in interessanter Weise die Arbeitsmethode des jungen Lessing beobachten. Auffallend ist die Genauigkeit, mit der die Ausführung dem Szenar folgt. Die Andeutungen des Dialoges werden zum Teil wörtlich übernommen. Abgesehen von der Teilung einiger Auftritte (III, 3 des Entwurfes entspricht III, 3 + 4 der Ausführung; III, 5 = III, 5 + 6; IV, 3 = IV, 3—5) ist nur in IV, 8 eine wesentliche Abweichung zu verzeichnen: an Stelle des geplanten Monologes (IV, 6 des Entwurfes) ist eine neue Szene zwischen Theophan, Henriette und Lisette getreten. Unter den Personen scheint dem das Freigeistertum parodierenden Bedienten Jean (nach Holbergs Jean de France) ursprünglich eine wichtigere Rolle zugedacht gewesen zu sein. Dafür spricht auch die vorweggenommene Ausarbeitung seiner Hauptszene (II, 5 a. S. 338). Für die technische Besonnenheit des jungen Lessing ist es charakteristisch, daß er sich für fast jeden Auftritt die Motivierung des Abgangs bereits vorgezeichnet hat.

Eduard Stemplinger.

Anmerkungen zu Teil 4.

Briefe, die neueste Literatur betreffend.

Erster Teil.

Zweiter Brief. S. 25. Z. 4. Über **Pope** vgl. das Namenregister; ebenso über seinen Übersetzer **Joh. Jak. Dusch**, dem auch der 41. und 77. Literaturbrief gilt.

S. 25. Z. 10. Mendelssohn in der „Bibl. d. sch. Wiss." (IV, 1, 501): „Es ist wahr, die besten prosaischen Übersetzungen eines Gedichtes sind mit der umgekehrten Seite einer Tapete zu vergleichen. Diese Vergleichung hat in Ansehung solcher Dichter wie Boileau und Pope die allergenaueste Richtigkeit; denn ein großer Teil ihrer Verdienste besteht in der überaus reinen Diktion und in dem vortrefflichen Wohlklang ihrer Verse, und was kann hiervon in einer prosaischen Übersetzung übrigbleiben."

Dritter Brief. S. 26. Z. 31. Zu **Palthens** (vgl. Register) Thomson-Übersetzung sagt Nicolai in der „Bibl. d. sch. Wiss." (IV, 600 bis 602): „Es ist eine fast unleidliche Arbeit, einige Seiten dieser Übersetzung durchzusehen, und wir beklagen wahrlich sowohl den Thomson als die deutsche Sprache, welche beide gleich stark gemißhandelt worden sind."

S. 26. Z. 34. Mit einer Fabel des **Gay** (vgl. Register), the council of the horses, vergleicht Lessing in der „Bibl. d. sch. Wissensch." (III, 2, 325 ff.) die Nachbildung Gleims und fällt das Urteil zugunsten des Halberstädters: „Kurz! Man wird in der Rede des deutschen Rebellen weit mehr Ordnung, mehr Lebhaftigkeit und auch mehr Gründlichkeit antreffen, als in der Rede des Engländers."

Vierter Brief. S. 29. Z. 21. **Hudibras**, erschienen 1663/78, ein komisches Heldengedicht von Samuel Butler (vgl. Register), ist wohl die witzigste Schöpfung des 17. Jahrhunderts; es ist eine Satire gegen die heuchelnden, herrschsüchtigen Puritaner mit einem politischen Einschlag, formverwandt mit dem Don Quichote, im Ton niedrig, frech, bitter. Bodmer übersetzte den Hudibras schon 1737, nach mehreren anderen Übersetzungen erschien die letzte 1845. — Die bezogene Stelle lautet im Original (I, 1, V. 163 ff.):

„He could raise scruples dark and nice
And after solve 'em in a trice;
As if Divinity had catch'd
The itch, on purpose to be scratch'd."

S. 29. Z. 27. Die 70 Dolmetscher, heißt es, waren zu Alexandria jeder in einem besonderen Raum eingeschlossen, um den hebräischen Bibeltext ins Griechische zu übertragen. Bei Vergleichung der fertigen Übersetzungen stellte sich heraus, daß alle wörtlich übereinstimmten. — Esra soll nach der Zerstörung des Tempels durch Nabuchodonosor, wobei die heiligen Bücher verloren gingen, 94 derselben aus dem Kopfe diktiert haben — nach der Wiederauffindung des Originaltextes soll sich wörtliche Übereinstimmung ergeben haben. — Simon der Gerechte gilt als letzter Vorsteher der sogenannten großen Synagoge. Diese soll die Vollendung des Kanons übernommen haben, nach der Version jener, die Esras Leben nicht ins Unendliche verlängern wollten, wie andere tun, um ihn noch die jüngsten Propheten aufnehmen zu lassen.

S. 30. Z. 8. „seiner Knaben". Redlich hält hier einen Druckfehler für vorliegend, statt „kleiner Knaben".

Z. 15. Marshams Buch heißt: „Canon chronicus aegyptiacus, ebraicus, graecus usque ad imperii persici initia. London 1672.

Z. 27. Bergmann wendete sich in einer eignen Verteidigungsschrift gegen Lessings Kritik; gebührende Abfertigung wird ihm in der „Nachricht" am Schluß des 1. Teiles der Literaturbriefe zuteil, vgl. S. 75.

Fünfter Brief. S. 31. Z. 2. Thomson galt durch seine „Jahreszeiten" (ersch. 1726 ff., angeregt durch Popes Windsor Forest) auch in Deutschland als der klassische poetische Naturschilderer. Er gibt in seiner Dichtung ein Porträt der Naturgegenstände eigentlich von nüchterner Verständigkeit, aber ihn leitet ein sicherer Schönheitssinn, und er durchwebt die Beschreibung mit feierlich religiösem Empfinden. Seinen Spuren folgt zuerst der Hamburger Brockes in der Kleinmalerei; in größerem Stil Haller und Ewald v. Kleist, dessen Frühling (1749) Wieland zum gleichnamigen Gedicht anregte. — Zachariä (vgl. Register), aus dem Kreis der Bremer Beiträger, ist mehr bekannt durch sein komisches Heldengedicht („Der Renomiste", 1744); hier wird auf die „Tageszeiten" (1755) angespielt.

Lessings Urteil über poetische Naturschilderung wandelt sich. In der Vorrede zur Thomson-Übersetzung der Stralsunder englischen Gesellschaft spricht er von Thomson in starken Lobsprüchen wie von einem Genie, ganz anders aber im Laokoon, wo er die Schilderung aus dem Reiche der Poesie verweist; seinen Freund Kleist will er retten, indem er angibt, daß der sein Naturgedicht habe umgestalten wollen: „er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben." Vgl. S. 370.

S. 31. Z. 4. Uz' Lyrische Gedichte von 1755 enthalten eine alle-

gorisch ausgeschmückte Kritik der zeitgenössischen Literatur in dem zum Teil versifizierten Brief an Herrn Hofrat C[hrist], darin sagt der Gott des Geschmackes u. a.:

„Wer immer mahlt und mahlt
Und jeden Mücken-Fuß
In sein Gemählde bringt,
Mahlt uns zum Überdruß.
Der Schüler der Natur
Verlangt nicht stets zu glänzen:
Er läßt ein lebhaft Licht
An sanfte Schatten gränzen."

S. 32. Z. 9. Charles Irénée Castel de Saint-Pierre (vgl. Register) gab als erste seiner politischen Schriften „Projet de paix perpetuelle" heraus. Lessing irrt sich über die Natur des „Projekts". Der Abbé verlangte einen Reichstag der 19 mächtigsten europäischen Herrscher und militärische Exekution gegen widerstrebende Mitglieder.

Siebenter Brief. S. 32. Z. 31. Über Lessings Verhältnis zu Klopstock vgl. die Einleitung. — Lessings Stellung zu Cramer (vgl. Register) kennzeichnet sich in den Briefen über den „nordischen Aufseher" (48—51 und 102—110). In einer Rezension von 1755 (Voss. Ztg. 73. St.) nennt er ihn „bekannt als einer unserer größten Dichter". — Über Joh. Peter Uz, den Größten im Dreigestirn der Halleschen Anakreontiker, hat sich Lessing beim Erscheinen des „Sieg des Liebesgottes" (1753) in der „Voss. Ztg." geäußert. „Seine Poesie hat eine Schönheit, um die sich die wenigsten unserer jetzigen deutschen Dichter bekümmern, sie fließt mit einer reinen Leichtigkeit dahin, ohne daß sie von Gedanken leer ist, Malerei, Scherz und Satyre herrscht in allen Zeilen", und 1755 lobt er die „lyrischen Gedichte", ihren leichten, veredelten Scherz, wie ihre philosophische Tiefe und nennt ihren Verfasser „den wahren Schüler des Horaz".

Z. 32. Über Gleim und sein Verhältnis zu Lessing siehe das Namenregister, ebenso über Geßner.

Z. 34. Zur besseren Würdigung der eingehenden Kritik Lessings über Wieland (vgl. auch Dramat. S. 82) sei hier folgende Skizze eingerückt. — Christoph Martin Wieland, der liebenswürdige, ironisch-überlegen lächelnde, elegante Klassiker, verdankt seine feine Kenntnis des Menschenherzens und reiche Welterfahrenheit, seine heilige Sehnsucht nach der stillen gütigen Göttin Schönheit dem wechselvollen Entwicklungsgang, der den bildsamen jungen Menschen über die luftige Wolkenhöhe schwärmerischer Erotik und bigotten Himmelstrebens, durch die staubige Luft einer widerwärtigen, boshaften Insektenwelt und durch die heißen Gründe sinnlicher Zügellosigkeit geführt hat. Aus pietistischem Hause hervorgegangen, sehr früh mit geistigem Stoff reichlich genährt, kam der Gymnasiast auf der Schule zu Klosterbergen zum erstenmal in Berührung mit einem, dem bisherigen Erziehungsresultat entgegenstehenden Einfluß in aufklärerisch-philosophischen Schriften. Der jährige Aufenthalt zur weiteren Ausbildung im Hause

eines Verwandten, der dem kritischen System Christian Wolfs zugetan war, brachte noch nicht verwundene Eindrücke zu neuer Geltung. Aber in der Umgebung des Elternhauses, in der erwachenden, schüchternen, darum zu schwärmerischer Verehrung ausartenden Liebe zu Sophie Gutermann (späteren Sophie la Roche) vollzieht sich ein ungestümer Umschwung zur tugendstrengen Religiosität. Unter der Macht dieser Erregung entspringt seinem Geist die erste größere Dichtung (Natur der Dinge), die die bisherige Entwicklung darstellt durch die Verteidigung der christlichen Weltanschauung in eigener wenig orthodoxer Ausdeutung gegen alle möglichen Widersacher. Der Einfluß Bodmers, in dessen engster Nähe er mehrere Jahre lebt, wirkt dem Besten in seiner dichterischen Persönlichkeit, der feurigen Leidenschaftlichkeit, entgegen, drängt ihn noch mehr in die Richtung der freudenfeindlichen, in Himmelsverzückung duldenden Tugend. Als nun das Liebesverhältnis zu Sophie schuldlos sich zertrümmert, verliert Wielands Poesie den Rest von Erdengehalt und nimmt Geist und Miene des predigenden Mönches an. Sein liebster Verkehr wird der mit frommen Frauen. — (Aus dieser Periode stammen z. B. die „Empfindungen", denen der 8. Brief gilt.) — Dann kommt die Zeit der Gesundung: fröhliche Gesellen, heitere Mädchen treten in seine Nähe, Xenophon, Lucian öffnen ihm die Augen für die diesseitige Welt und Shaftesbury gibt ihm das neue Ideal des Menschen. In Bern empfängt den bisher allzu Einsamen ein munterer geselliger Kreis, eine ernst aufgefaßte, freilich ganz unbesonnene Liebe verbindet ihn bald mit der geistreichen Julie von Bondely. Der gewaltige Phantasieflug Klopstocks reißt den zu Gefühlsextremen neigenden Dichter zu ähnlichen Wagnissen hin. Aber der weichen, schmiegsamen Natur fehlt die markige Kraft des Messiasdichters. Ganz in das reale Leben ziehen ihn unangenehme Erlebnisse in seiner Vaterstadt Biberach, wohin er 1760 als Kanzleidirektor berufen wurde. Gehässige Intrigen der Parteien, törichte Kleinstädtereien, üble Erfahrungen im Privatleben öffnen dem Idealisten nur allzu gründlich die Augen. Eine andere Welt zeigt sich ihm auf dem nahen Schloß des Grafen Stadion. In diesem Hause weht der freie, witzige Geist der Aufklärung, es herrscht der Geschmack der leichtgeschürzten, französischen Muse — hier erhält Wielands Geist willkommene Nahrung und die neue Richtung zur dogmenlosen, genußfreudigen, urbanen Lebensauffassung. Nach einigen Wirrungen lenkt sein Leben mit der Verheiratung (1765) in strenge, bürgerliche Ordnung. Fast gleichzeitig erweist der „Agathon", daß auch der Dichter die Sturm- und Drangjahre glücklich überwunden hat.

S. 32. Z. 37. Wielands Erstlingswerk „Die Natur der Dinge", Halle 1752, war ein teleologisches Lehrgedicht nach Lukrez' Vorbild, das aus der Betrachtung der Natur Gottes Dasein, die Zweckmäßigkeit und Güte seines Werkes und die Vortrefflichkeit christlicher Moral erweist. Es fand Schutz und Befürwortung von Klopstocks Herold, dem Professor Meier in Halle, und dann auch ungeteilten Beifall im Züricher Kreis.

Z. 38. **Wieland** hatte schon vor den Literaturbriefen Lessings Aufmerksamkeit auf sich gezogen und seine Beurteilung er-

fahren. 1753 wurden Wielands Erzählungen in der „Vossischen Zeitung“ besprochen: „Eine feurige und doch sittsame Einbildung, die Sprache der Natur, Schilderungen, die nicht in Eile entworfen, sondern mit Fleiß ausgearbeitet zu sein scheinen, geben ihm das Recht auf einen vorzüglichen Rang unter unseren Dichtern. Sollte aber einmal die Nachwelt sein Zeitalter nicht gleich aus gewissen transcendentalischen Ideen aus der destillierten Zärtlichkeit und einer mehr als thelematholologischen Anatomie der Leidenschaften schließen können? Vielleicht ist es so tadelhaft nicht, als allzu strenge Kunstrichter etwa denken, wenn man mit wesentlichen Schönheiten, die ihren Glanz durch alle Jahrhunderte behalten werden, gewisse Modeschönheiten, Geburten eines flüchtigen Geschmacks, verbindet, um des Beifalls so wohl der jetzigen als folgenden Zeiten gewiß zu sein.“ Das war stechende Ironie, und wenigstens in ihrer letzten Wendung dem ehrlich Begeisterten gegenüber ungerecht. Die schnelle und reiche Produktion Wielands beurteilt er zwar bei der Besprechung der sublimen „Briefe von Verstorbenen“ nicht ungerecht, indem er anerkennt, daß der junge Dichter das „cave faxis te quidam indignum“ seines kritischen Genius wohl befolge, läßt aber einen ironischen Scherz über des Verfassers Kenntnis vom Jenseits und die ermüdende Länge dieser Unterhaltungen verklärter Geister einfließen. — Lessing faßt also schon in diesen ersten Rezensionen Wieland als Zwitternatur und als überspannten Himmelsschwärmer. Im 7.—14. und 63. bis 64. Literaturbrief sitzt er nun über den seit 10 Jahren schriftstellernden, in Charakter und Anschauungen noch ungereiften 27jährigen Mann zu Gericht. Das Urteil ist durchaus rühmenswert als gerecht lobend, gerecht tadelnd, insbesondere als psychologisch scharfsichtig. Das literarische Urteil gilt im ganzen auch heute noch. — Nicolai hatte in seinen „Briefen über den itzigen Zustand“ den gleichen Standpunkt zu Wieland, besonders bezüglich des sonderbaren Verhältnisses zum alten grämlichen Tugendprediger Bodmer, in jenen plastischen, kompakten Sätzen präzisiert, die heute noch gern zur Charakterisierung herangezogen werden: „Es ist wahr, daß Herr Bodmer, der in seiner Jugend mit der Hitze eines Poeten kritisiert hat, izt mit der Schläfrigkeit eines Kunstrichters dichtet.“ (6. Brief.) „Herr Wieland ist ein junger, rüstiger Mann, dessen Feuer zwiefältig ersetzet, was Hr. Bodmern fehlet, seine erhitzte Einbildungskraft wird zu einem Enthousiasmus, der ihm die Vorwürfe möglicher Welten so lebhaft vorstellet, daß er es gänzlich vergißt, daß er noch hienieden unter einem Haufen unätherischer Leser wallet, die von einem gedankenschweren Alexandriner und einem Hexameter that like a wounded snake drags it is low length along leider nicht eben die Begriffe haben, wie Hr. W. hat. Derjenige findet gewiß bei ihm keine Vergebung, der zu erkennen gibt, daß er anderer Meinung als unser kunstrichtender Poet sei, man muß ganz mit ihm sein, oder man ist wider ihn.“ Und bald danach folgt im selben (7.) Brief jenes berühmte und prophetische Urteil „die Muse des Hrn. Bodmer ist eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat — — Die Muse des Hrn. Wieland ist ein junges Mädchen, das auch die Betschwester spielen will und sich, der alten Wittwe zu gefallen, in ein alt-

väterisches Käppchen einhüllet, welches ihr doch gar nicht kleiden will; sie bemühet sich eine verständige, erfahrene Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unbedachtsamkeit nur gar zu leicht hervorleuchtet, und es wäre ein ewiger Spektakel, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin noch wieder zu einer muntern Modeschönheit würde." Er verhöhnt dann noch, wie schon in der Zueignung der Schrift, das lächerliche Vertrauen der Patriarchadendichter auf eine Zukunft, die ihre Größe anerkennen werde. Er vergleicht ihren eigensinnig kindischen Stolz auf den Hexameter, die lateinischen Buchstaben und auf die „affectirt einfältige niedrig schwülstige Schreibart mit der Eitelkeit der Ratsherrn eines kleinen Städtchens auf Allongeperrücke, breite Halskrause und steifes Unterkinn, die für diese nichtssagenden Kleinigkeiten den Beifall der großen Welt verlangt". Die schweizerische Schreibart schilt er störrig, aufgedunsen, unbestimmt, pedantisch: „man übersetze Gottscheds Gedanken in Hexameter und drucke sie mit lateinischen Buchstaben und jeder patriotische Züricher muß sie loben; er muß, denn wie viele Hexameter seiner Landsleute müßte er sonst nicht tadeln, worinnen noch weniger als Gottsched ist."

S. 33. Z. 7. K** B**, eine Anspielung auf Wielands Aufenthalt in der Schule zu Klosterbergen; er studierte dort unter freundlicher Teilnahme eines Lehrers aufklärerische Schriften und geriet dadurch mit seiner streng christlichen Erziehung, mit seinem Innern in schmerzlichen Konflikt. Charakteristisch für seine geistige Disposition ist sein Aufsatz über die schaumgeborene Göttin, worin er dartut, daß die Welt zwar auch ohne Gottes Eingriff entstanden sein könnte, um sich dann aber eifrig zum Glauben an die Schöpfung zu bekennen. Er galt damals für einen heimlichen „Freigeist" und wurde nur seiner untadelhaften Führung wegen auf der Schule geduldet. Lessings Anspielung, die man leicht auf moralische Vergehungen deuten könnte, ist daher durchaus ungerechtfertigt. Sie steht in direktem Gegensatz zu dem gerade von ihm streng vertretenen Grundsatz, jede persönliche Anschwärzung in der literarischen Kritik sorglichst zu vermeiden (vgl. 112. Brf.). Dieser in Lessings kritischer Tätigkeit einzig dastehende Fehlgriff wird durch eine Rüge Nicolais im 243. Lit.-Brief ausgemerzt. — Wieland selbst empfand die Verdächtigung als verächtliche Beleidigung und fühlte sich sehr gereizt, einen Waffengang mit dem Berliner zu wagen. —

S. 33. Z. 11. „Zwölf moralische Briefe", Heilbronn 1752, sind von derselben geistigen Qualität, wie die „Natur der Dinge"; der eifrig und zuversichtlich auftretende begeisterte Moralprediger kämpft gegen alle möglichen, kaum verstandenen philosophischen Systeme in flüssigen Alexandrinern, um die Erhabenheit, Schönheit und Nützlichkeit der christlichen Tugend in hellstem Licht erscheinen zu lassen.

Z. 20. Uz war früher von Wieland wohl gelitten, der ihn z. B. in den „Erzählungen" mit Hagedorn als den Sänger der Unschuld, die junge Liebesgötter umschweben, zusammen nennt. Von seinen neuen Schweizer Freunden lernt er aber bald die tändelnde Poesie verachten. Und wie stellt sich nun der Dichter der „Sympathien" und „Empfindungen", der nach erster Liebestäuschung, nach den Zügen durchs heilige Patriarchenland, weltflüchtig seine dichterische Kraft in Hymnen

auf die Gottheit auslebt, sublime Unterhaltungen mit einer frommen Witwe führt und dazu Schriften der Kirchenväter und Asketen liest? Wie ein fanatischer Religionseiferer schmäht er den einst bewunderten Venus- und Grazienbichter: einen anakreontischen Sperling, der nur von Rosen, Lilien, Weingläsern und schwarzaugichten Mädchen zu zwitschern weiß, mit unbedeutenden Nachahmern wirft er ihn zum Ungeziefer! Er versteigt sich bis zu dem Satze: „daß ein jeder, der sich die Gleichgültigkeit gegen die Religion für keine Ehre rechnet, auch die schlechtesten Kirchenlieder dem reizendsten Liede eines Uz unendlichmal vorziehen sollte". So lästerte der spätere Dichter der Musarion! — Er war provoziert? Im dritten Buch des „Liebesgottes" und in dem schon gelegentlich genannten poetischen Brief an Christ, hatte der leichtgewandte Uz einige spöttische Glossen zu der schwerfällig dunkeln Sprache Bodmers, zu der staubigen schweizerischen Poesie gemacht: Das wäre als Veranlassung für Wielands Angriff zu nehmen. — Uz antwortet in dem „Schreiben des Verfassers der lyrischen Gedichte an einen Freund" [Gleim] (1757). Die Verteidigung wird ihm leicht, weil er dem Angreifer gleiche Sünden in dessen platonischen Liebesgedichten nachweisen kann. — Nicolai tritt in der „Bibliothek d. sch. Wiss." dem Geschmähten zur Seite. Lessing spricht sein vollwichtiges Urteil zugunsten Uz' in der Rezension des „Schreibens" (Bibl. d. sch. W. I, 2, 401—422) und klopft Wieland mit ernster Miene auf die Finger. Der, den Wieland zum Eideshelfer angerufen hatte, Hofprediger Sack, verleugnet jede Gemeinschaft mit solcher Torheit. — Zuletzt endlich tritt Wieland selbst gegen sich auf, nachdem er sich dem stärksten Einfluß seiner früheren Leiter entzogen. 1758 schreibt er einen deutlichen Widerruf — gedruckt wurde er jedoch nicht; mit Mühe hatten die Freunde die Weglassung der „Nachricht an den Leser" aus der „Sammlung pros. Schriften" erwirkt, und so erscheint nun die Zuschrift an Sack nur im Gröblichsten korrigiert. Eine direkte Beeinflussung durch Sack ist nicht nachzuweisen.

Achter Brief. S. 34. Z. 6. „Empfindungen eines Christen" ist der erste Separatdruck von 1755 betitelt, und in den sämtlichen Werken 1794 heißen sie „Psalmen", wie sie auch zu allererst heißen sollten.

S. 35. Z. 8. Leibniz hat, wie seine Briefe an Fabricius bezeugen, in den Jahren 1711 und 1712 der „Urania" seine Fürsorge zuteil werden lassen und außer unzähligen Verbesserungen ganze Seiten selbständig eingeschaltet. (Guhrauer, Leibniz II, 47.)

Neunter Brief. S. 36. Z. 16. Der „Plan einer Akademie" hatte eine bestimmte Veranlassung und Absicht. Vom Karlsruher Hofe war der Geheimrat Reinhardt nach Zürich gekommen (1755) und unterhandelte mit Wieland über seine Mitwirkung für ein in Karlsruhe neu zu gründendes Erziehungsinstitut. — Mit der Absicht, als Hauslehrer sein Brot zu verdienen, war Wieland in die Schweiz gefahren. Es drängte ihn bald, sich aus der Abhängigkeit von Bodmers gastlicher Freundlichkeit zu befreien; drum sucht er schon 1753 nach einer Stellung; freilich er hätte gern nur junge Xenophons als Schüler gehabt, denen er ein Sokrates werden möchte! Es wurden mit dem berühmten Abt Jerusalem Verbindungen angeknüpft,

in der Hoffnung auf eine Hofmeisterstelle am Braunschweiger Carolinum. Inzwischen erschien ein anderes Projekt lockender: Mit der Absicht einige junge Schweizer als Privatschüler zu werben, veröffentlichte Wieland einen „Plan einer neuen Art von Privatunterweisung". Der gewünschte Erfolg wird erreicht; mehr noch; es kamen eine Reihe sehr ehrenvoller Anträge aus weiter Ferne, ihn zum Lehrer zu berufen. Aber Wieland schlug sie alle aus; nur eine Aussicht hätte ihn von Zürich wegziehen können: die Aussicht auf Verwirklichung seines Planes einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens, der ihm damals schon vorschwebte. Durch die Verhandlungen mit Karlsruhe wurde er veranlaßt, diesen Plan auszuarbeiten. Ging auch diesmal sein Wunsch nicht in Erfüllung, so machte er nun doch (1758) durch den Druck sein Projekt der weiteren Öffentlichkeit bekannt. Wenn wir auch aus Mangel der nötigen Untersuchungen noch nicht die rechte historische Würdigung den pädagogischen Ideen des jungen Wieland und seiner praktischen Lehrertätigkeit angedeihen lassen können, so dürfen wir doch sicher nicht ihren Wert gering achten. Jakob Iselin, der bekannte Pädagog und Historiker in Basel, äußerte sich sehr achtungsvoll über den Plan in einem Brief an Wieland. — „Wieland dachte sich die von ihm zu gründende Akademie im vollsten Gegensatz zu den bestehenden deutschen Akademien, Gymnasien, Pädagogien usw. Es sollten in dieser ‚Akademie' die Wissenschaften der Philosophie, Geschichte und Mathematik, sodann der Moral und Politik, aber auch die ‚nötigste Kunst', die Kenntnis der Menschen, gelernt werden. — — Freiheit und bon sens sollten hier ihren Sitz haben. Die Hauptbemühung der Lehrer sollte sein, die ‚Irrtümer, Vorurteile, Phantome der Erziehung und Gewohnheit aus den Köpfen der Schüler zu räumen und ihre Herzen zu bilden' (Hirzel). — Lessings Rezension ist optisch falsch eingestellt; wie verfehlt ist insbesondere der Ausblick auf Hellas (vgl. auch im 12. Brief die Bemerkung über Sokrates' Lehrmethode). In der Geschichte der Griechen war Herder besser bewandert (vgl. Über die neuere deutsche Literatur 2. Fragm. Sammlung). Interessant aber bleiben die Äußerungen über die eignen pädagogischen Ansichten.

Zehnter Brief. S. 38. Z. 17. Der gemeinschaftliche Freund Herr D. ist Mendelssohn; D. ist eine seiner Chiffren in den Literaturbriefen.

S. 39. Z. 15. Virtuose ist nach Shaftesbury derjenige, der durch einen gebildeten Verstand und feinen Geschmack die gegeneinander und gegen die freie Vernunft stürmenden Gemütskräfte in Zucht genommen und sie dem natürlichen Moralgesetz, das sich instinktmäßig in dem common sense offenbart, unterworfen und dadurch die innere Harmonie hergestellt hat. So faßt der feinsinnige Philosoph das tugendhafte Leben als eine durch Übung erlangte Kunst. „Die Tugend wird hier wieder zur Schönheitslehre, die Ethik zur Ästhetik der Sitte." In der Tat ist dieser Begriff des an der Antike, in Italien, so ausgiebig gebildeten Lords der sokratischen Kalokagathia engstens verwandt. Shaftesbury (vgl. Register) hat einen weitgehenden Einfluß auch auf die deutschen Klassiker ausgeübt, besonders eindringlich auf Wieland. Lessing selbst

scheint in seiner Ästhetik nicht unberührt von dem Engländer. — Am Schluß des 12. Briefes nennt er Shaftesbury den gefährlichsten Feind der Religion: Der Lord bekämpft weniger die Religion als solche, wie vielmehr den religiösen Fanatismus, der unter dem Banner der Religion Greueltaten und abergläubische Torheiten begeht. Als Heilmittel für diesen verkehrten „Enthousiasmus" empfiehlt er „good humor", ein Quentchen Ironie und Scherz, die beste Hilfe für den kritischen Verstand; er selbst versteht sich meisterhaft auf diesen leichten, ironischen Ton.

Zwölfter Brief. S. 43. Z. 6. Wielands Verhältnis zur Dogmatik befindet sich gerade in dieser Zeit in starker Wandlung. Nach den Tagen christlichen Übereifers folgt eine völlig geänderte Lebensanschauung, die sich im poetischen Schaffen besonders in dem Fragment „Cyrus" (geschrieben 1757 bis 1759) ausspricht. Der griechische Held (der preußische König ist in ihm verherrlicht) erscheint ihm nun in seiner freien starken Menschlichkeit weit größer als alle christlichen Heiligen und Aszeten. — Lessings eigner religiöser Standpunkt bleibt hinter der objektiven Kritik wohl verborgen: er gibt sich dem Orthodoxen gegenüber negativer, dem Freidenker gegenüber positiver.

Dreizehnter Brief. S. 45. Z. 3. Die „moralischen Beobachtungen und Urteile" sind als ein gemeinsames Werk der beiden witzigen Köpfe aus Bodmers engstem Kreis: Heinrich Wasers und Martin Künzlis anzusehen.

Vierzehnter Brief. S. 47. Z. 41. Johann Leonhard Frisch: Teutsch lateinisches Wörterbuch, Berlin 1741, s. v. Sprechen: Nomini respondeat factum — er soll den Namen mit der Tat haben.

Funfzehnter Brief. (S. 49. Z. 34. Gleim hatte Lessing, dem Herausgeber seiner Grenadierlieder, als Manuskript eingesandt: „An die Kriegsmuse nach der Niederlage der Russen bei Zorndorf." Das Gedicht konnte in dieser Fassung aus Rücksicht auf die politische Zensur nicht gedruckt werden. — Eine neue, einwandsfreie Fassung erhält Lessing am 9. Febr. und läßt sie als Fortsetzung der Kriegslieder drucken. Hier, am 8. Febr., teilt er ausgewählte, unbedenkliche Stellen der ersten Fassung mit. Vgl. S. 53 Z. 11.

Sechzehnter Brief. S. 54. Z. 23. Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste" (vgl. Einleitung) war besonders von Dusch in den „Vermischten Schriften" 1758 (wo derselbe auch die Sara Sampson in zwei langen Briefen kritisiert) und von einem „Freund" im Hamburger Korrespondenten als parteiisch bezeichnet worden (vgl. auch Lessings Anmerkung zum 41. Brief). Die Berliner vermuten in Dusch den Autor beider Kritiken. Die einleitenden Bemerkungen dieses Briefes beziehen sich antwortend auf jene Angriffe. Wie zahm die Kritik der „Bibliothek" war gegenüber den Lit.-Br. erhellt aus der Gegenüberstellung dieses scharfen Zufassens Lessings und der Worte Mendelssohns (Bibl. III, 2, 398) gelegentlich der Besprechung von Duschs Schilderungen aus dem Reich der Natur: „Wir sagen also nichts weiter davon, um so viel mehr, da man in verschiedenen gelehrten Berichten einen bekannten Schriftsteller für den Verfasser angegeben hat, und wir keinen Anlaß geben wollen, daß man die Offenherzigkeit, mit welcher wir redeten, als wir gar

nicht wußten, mit wem wir es zu thun hatten, jetzt für Parteilichkeit auslege."

Daß sich die Kritik mehr mit der Auffindung der Schönheiten als der Fehler abgeben solle, wird von Dusch in der Vorrede zu seinen kritischen Briefen verlangt; dagegen hatte sich schon die „Bibliothek" ausgesprochen.

S. 56. Z. 10. „Anne Dore" ist der Titel des parodistischen Schäferstücks aus dem Pamphlet wider Gottsched: „Vom Natürlichen in Schäfergedichten von Nisus, einem Hirten in den Kohlgärten einem Dorfe bei Leipzig", dessen Verfasser Johann Adolf Schlegel ist, der beiden Romantiker Vater. Er hatte es 1748 anonym (im Briefverkehr Orontes oder Pottelwitz sich nennend) an Bodmer geschickt, der es gern in Zürich zum Druck besorgte.

Siebzehnter Brief. S. 56. Z. 18. Dieser schroffsten Verurteilung Gottscheds sei eine direkt gegenteilige Bewertung des Professors seitens des jungen Lessing entgegengestellt. In der Ankündigung der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" 1751 bemerkte er, schon lange gewartet zu haben auf eine Geschichte des Theaters aus der Feder Gottscheds: „Man muß gestehen, daß er sehr geschickt dazu seyn würde, und daß seine Verdienste, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat, dadurch zu ihrer vollkommenen Größe anwachsen würden." Die Kontrastierung dieser Bemerkung mit dem 17. Lit.-Br. beleuchtet scharf die starke Entwicklung des kritischen Urteils Lessings zur Klarheit und Strenge.

S. 56. Z. 25. Staats- und Heldenaktionen oder Haupt- und Staatsaktionen ist der um 1700 auftauchende Name für die von Possen durchzogenen geschichtlichen Spektakelstücke der Wandertruppen.

Z. 36. „Der sterbende Cato" ist Gottscheds durchaus verfehlte Nachdichtung von Addisons Tragödie (1713). Bodmer verhöhnte das klägliche Stück durch die „Sinnliche Erzählung von der mechanischen Verfertigung des deutschen Originalstückes, des Gottschedischen Catos" in der „Sammlung critischer, poetischer und anderer geistvoller Schriften" (1741—44. 2. Auflage 1753). Dasselbe Stück parodierte die Neuberin auf dem Leipziger Theater und schließlich kam noch 1765 aus der Schweiz: „Gottsched, ein Trauerspiel in Versen oder der parodierte Cato." — Im folgenden werden einige Originalarbeiten Gottschedscher Anhänger aus seiner „Deutschen Schaubühne" namhaft gemacht: „Darius", Tragödie von Friedrich Lebegott Pitschel. — „Die Austern", „Der Bock im Prozesse" und „Der Hypochondrist", Lustspiele von Theodor Johann Quistorp, „Aurelius", ein Trauerspiel von demselben. — „Der Witzling", ein Lustspiel von Gottscheds dichtenden und übersetzenden Gattin; „Die Banise", eine Bearbeitung des alten Zieglerschen Romanes durch Friedr. Melchior Grimm, den später in Paris heimischen Herausgeber der „Correspondance littéraire". —

S. 57. Z. 1. Extemporieren: Zuerst in Italien eingebürgerte Sitte, daß vornehmlich die Schauspieler selbst das Stück machen, indem sie sich nur an gewisse vom Dichter vorgezeichnete Grundlinien halten. Dadurch entstehen die mannigfaltigen Ausgestaltungen altüberlieferter

Stoffe. Lessing selbst gibt 1758 eine Sammlung solcher „Rohstoffe" des Pariser italienischen Theaters, von Riccoboni, Coypel usw. stammend, heraus.

S. 57. Z. 11. Bereits in der Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750) hatte Lessing es ausgesprochen: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eignen Naturelle folgen, so würde unsre Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen."

Z. 20. Über Addisons „Cato" schreibt Voltaire im Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke: „la seule bien écrite d'un bout à l'autre chez votre nation."

Z. 25. Bedeutungsvoll wird hier Shakespeare als Meister und Vorbild den deutschen Dramatikern vorgestellt. Hatte der französische Geschmack zugunsten des englischen in den übrigen Poesiegattungen auch schon stark an Einfluß verloren, so herrschte doch auf dem Theater der französische Klassizismus als absoluter Monarch. Vereinzelte frühere Hinweise der Züricher u. a. auf Shakespeare blieben ohne Bedeutung. Durch Lessing erst wird er als machtvoller Führer in die deutsche Literatur eingeführt. Nicht lange, da wird Shakespeare das Feldgeschrei der jungen Stürmer und Dränger, und die Hochachtung ist gewachsen zu einem ausgearteten Shakespearekult. Lessing empfahl den großen Briten noch keineswegs ohne Einschränkung — doch das wird sich erst deutlicher weisen in der Dramaturgie. Hier sei nur auf zwei frühere Zeugnisse hingewiesen, die das allmählich wachsende und inniger werdende Verhältnis Lessings zu dem großen Meister andeuten. Das erste ist eine noch zaghafte Bemerkung aus dem Jahr 1751 in der Vorrede zu den Beiträgen zur Hist. u. Aufn. d. Theaters, die zugleich zeigt, wie neu den Zeitgenossen der Name des größten Dramatikers war: Lessing will die Deutschen mit der fremden dramatischen Literatur bekannt machen, besonders mit der englischen — „Shakespeare, Dryden, Wicherly, Vanbrugh, Cibber, Congreve sind Dichter, die man fast bey uns nur dem Namen nach kennt, und gleichwohl verdienen sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter". — Im Jahre 1755 in der „Theatralischen Bibliothek" läßt er Dryden für sich reden, indem er aus dessen „Essay of Dramatic Poetry" Teile übersetzt. Darin findet sich unter andern Lobsprüchen folgende Charakteristik: „Shakespeare — — war von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich; er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um soviel mehr; er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei; wäre er dies, so würde ich ihm Unrecht tun, wenn ich ihn mit dem allergrößten unter den Menschen vergliche. Er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu

Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemahls einen würdigeren Gegenstand für seinen Witz gehabt hätte, ohne sich alsdann eben so weit über alle andere Poeten zu schwingen, Quantum lenta solent inter viburna cupressi. Und daher hat auch Hales gar wohl sagen können, daß man nichts gutes bei irgend einem Dichter finden müsse, welches er nicht beim Shakespeare weit besser zeigen wolle."

S. 58. Z. 4. Die Zayre des Voltaire rückt Lessing höher hinauf als Corneilles Tragödien! Seine Begeisterung für den besten Prosaisten war damals noch lebendig aus den Tagen, wo er als Aktenübersetzer für den unsaubern Prozeß des habsüchtigen Höflings gegen den Juden Hirschel am Tische des Großmächtigen teilnehmen durfte, wo er seine Werke gierig verschlang und besonders in der Geschichtsauffassung, in der Kritik und im Stil von dem Meister lernte. Wie anders klingt das Urteil über den Dichter Voltaire in der „Hamburg. Dramaturgie".

Z. 13. Faust. Lessing versucht als erster Deutscher den großen Tragödienstoff kunstmäßig zu formen. Gerade die vorliegende Teufelsszene erweist, daß er anknüpft an die deutsche Überlieferung, die, ausgehend von der ersten Aufzeichnung der Historia vom Dr. Faust durch den Frankfurter Buchhändler Johann Spies (1587), mannichfach bereichert und umgestaltet, sich in den Volksbüchern fortpflanzte. Daneben führt ein Volksschauspiel, das seine Entstehung der Dramatisierung der Historia durch Marlow (1589) verdankt und sich durch Einführung der „lustigen Person" in seiner burlesken Erniedrigung charakterisiert, vornehmlich in Wien ein gern gesehenes Dasein. Von 1746 bis 1844 tritt hinzu die Verarbeitung zum Puppenspiel, im Kern von K. Simrock 1846 rekonstruiert. — Lessing war als Leipziger Student und Dichter des „jungen Gelehrten" sicher schon mit dem Volksschauspiel bekannt; erst die weitere innere Entwicklung mag dem religiösen Zweifler und Sucher den Stoff nahegebracht haben. Durch Mendelssohns Brief vom 19. Nov. 1755 erhalten wir die erste Nachricht, daß ein „bürgerlicher" Faust von Lessing geplant und in Angriff genommen ist. Tatsächlich hat Lessing zwei verschiedene Faustbearbeitungen beabsichtigt: Eine, die sich, auf der alten Tradition aufbauend, in der Geister- oder Teufelssphäre bewegt, eine andere, in der Fausts Verführer rein menschlichen Charakter trägt. Mit Erich Schmidt (Lessing I, S. 364ff.) nehmen wir an, daß jene zweite Bearbeitung 1759 bezw. 1755 noch nicht in Angriff genommen war. Wieviel von dem ersten Entwurf am 16. Februar 1759, dem Datum des 17. Lit.-Br., fertig gestellt war, läßt sich nicht feststellen; jedenfalls ist die Äußerung an Gleim vom 8. Juli 1758, die eine Aufführung ehestens in Aussicht stellt, nicht ernst aufzufassen. — Die hier abgedruckte Szene „Faust und sieben Geister", wurzelt ihrem Inhalte nach in altchristlicher Anschauung, die gerade in der schnellen, arbeitslosen Befriedigung der Genußsucht Teufelswerk sah. Im „Erfurter Volksbuch" (1590) schon zitiert Faust die Teufel, um ein Gastmahl bereiten zu lassen, und befragt die drei erscheinenden Geister nach ihrer Geschwindigkeit: Der erste hat die des Pfeiles, der zweite die des Windes, der dritte, schnellste, die des Gedankens. Das deutsche Volksschauspiel in der Danziger Bearbeitung

(1668) **dramatisiert** zum erstenmal die Szene: der schnellste bleibt, auch noch im Puppenspiel, der die Schnelligkeit des Gedankens hat. — Lessing läßt ihn übertreffen durch den, der so schnell ist, wie der Übergang vom Guten zum Bösen; seine Version ist vom Straßburger Puppenspiel aufgenommen. — Außer dieser Szene sind nur noch wenige Bruchstücke erhalten, Entwürfe, meist von ein paar Zeilen, zum Vorspiel und zu den ersten vier Szenen des 1. Aufzuges, davon die zweite zum Teil schon in Dialogform. Zur Ergänzung dienen Erinnerungen seiner Freunde Blankenburg und Engel aus Mitteilungen des Dichters. Auch diese beziehen sich hauptsächlich auf den Eingang. — Das Szenarium des Vorspiels ist ein alter, gothischer Dom, in dem zu Abend eine Versammlung der Teufel abgehalten wird. Der oberste nimmt den Bericht von den Taten der untergeordneten Teufel entgegen; mit allen unzufrieden, erkennt er nur dem ein Lob zu, der den Gedanken hatte, Gott seinen Liebling zu rauben, einen tugendhaften Jüngling, dessen einziger angreifbarer Punkt sein unerschöpflicher Wissensdrang ist. Gleich wird ein Plan zur Verführung entworfen und Mephistopheles mit der Ausführung beauftragt. Der erste Auftritt ist als Monolog gedacht, wie er seit Marlowe zum eisernen Bestand der Faustdichtung gehört. Faust am Studiertisch „schlägt sich mit verschiedenen Zweifeln aus der scholastischen Weltweisheit" und versucht schließlich des Aristoteles Geist zu beschwören. Im zweiten Auftritt erscheint ein Teufel, der sich als Aristoteles ausgibt und nach Beantwortung einiger spitzfindigen Fragen verschwindet. Zu einer neuen Beschwörung schreitet Faust in der dritten Szene, darauf in der folgenden ein anderer Teufel erscheint. — Eine wesentliche Variante berichtet Engel: beim Schluß der Teufelversammlung erschallt eine Engelstimme „Ihr sollt nicht siegen"; er schreibt dann weiter: „Diesen Faust begräbt der Engel in einen tiefen Schlummer und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick, da sie sich seiner völlig versichern wollen, verschwindet. Alles, was mit diesem Phantome vorgeht, ist Traumgesicht für den schlafenden wirklichen Faust. Dieser erwacht, da schon die Teufel sich schamvoll und wütend entfernt haben, und dankt der Vorsehung für die Warnung, die sie durch einen so lehrreichen Traum ihm hat geben wollen." (Blankenburg verlegt das Eingreifen der Engelstimme, die zugleich die Enthüllung bringt, daß die Verführung an einem Phantom geschehen sei, an den Schluß des Dramas) — Das Hineinziehen der Engelstimme gilt als ein Element für Goethes Prolog im Himmel. In scharfem Gegensatz zur Tradition steht Lessing dadurch, daß er Faust nicht in die Gewalt der Teufel fallen läßt — denselben Weg hat Goethe bei der Lösung des Problems eingeschlagen. — (Vgl. Erich Schmidt: Lessings Faust: Goethe-Jahrb. II, S. 65—87.)

Achtzehnter Brief. S. 60. Z. 14. Seine Unzufriedenheit mit der Nicolaischen Rezension des Messias hatte Lessing sofort (31. Juli 1757) in einem Briefe kundgetan. Eine daraufhin verabredete Replik in der „Bibliothek" selber unterblieb. Vgl. 19. Brief.

S. 61. Z. 11. Karl Gustav Heräus (vgl. Register): „Versuch

einer neuen deutschen Reimart nach dem Metro des sogenannten lateinischen Hexametri und Pentametri in einem Glückwunsche bei der Kaiserl. u. kath. Majestät Caroli VI welterfreulichen Geburtstage ann. 1713."

S. 61. Z. 12. Wackernagel weiß schon einen ersten Versuch eines deutschen Hexameters in einer um 1340 in Würzburg geschriebenen Handschrift nachzuweisen. — Gottsched selbst ist aber als der erste korrekte Hexametrist zu nennen; in der kritischen Dichtkunst (1730 und 42) hat er zuerst wirklich gute Hexameter gebildet. Dann greift Uz (1742) den Vers mit allerlei Unregelmäßigkeiten auf; ihm folgen Giseke und Kleist. Klopstock, jedenfalls durch Gottsched angeregt, führt nun die Verse nach strenger antiker Metrik ein. — Gottscheds Feindschaft gegen den Hexameter, den er doch also selbst heraufbeschworen, erkennt man in ihrem wahren Grunde, wenn man folgendes im „Neuesten" (1752) liest: „Es wäre nur zu wünschen, daß einige neuere Versuche dieser Art nicht noch durch einen gar zu schwülstigen Inhalt und entsetzliche undeutsche Ausdrückungen dieser Versart großen Abbruch gethan hätten. Ein jeder wird mich verstehen, daß ich von den neuen biblischen Epopeen rede, die durch ihre Verwegenheit in Erdichtung sowohl, als durch Frechheit wider alle Regeln der Sprache zu sündigen, als endlich durch die Unwissenheit in den Regeln der Hexameter und große Vernachlässigung des gehörigen Tonmaßes der Sylben und alles Wohlklanges überhaupt — (von den Bodmerschen Hexametern konnte man das allerdings wohl sagen) — den Namen der Wurmsamischen Verse bekommen haben."

Z. 13. Fischarts (vgl. Register) „Affenteurliche und ungeheurliche Geschichtschrift" ist die verschnörkelte, riesenhafte Aufschwellung des 1. Buches von Rabelais' „Gargantua".

Beschluß des achtzehnten Briefes. S. 63. Z. 26. Es ist ein Irrtum Lessings, daß die Quartausgabe von Alstedts „Cursus philosophici Encyclopaedia", Herborn 1620, den Hexameter:

„Was wölln wir machen? Diß sind gar wichtige Sachen"

noch nicht enthalte. Er steht dort bereits so gut wie in der umgearbeiteten Folioausgabe, die 1630 unter dem Titel: „Encyclopaedia septem tomis distincta" erschien.

Neunzehnter Brief. S. 65. Z. 6. Lessing wendet hier zum ersten Male auf ein zeitgenössisches Literaturwerk echt philologisch-kritische Betrachtungsweise an, ein glänzender Erweis seines tiefdringenden, wissenschaftlichen Scharfblicks. Wert und Ziel der Methode verkündet er in den inhaltreichen knappen Sätzen Z. 30ff.

Dreißigster Brief. S. 68. Z. 23. „Reineke Fuchs" hatte Gottsched 1752 vierzig Jahre nach der ersten Wiedererweckung des niederdeutschen Gedichts durch den Helmstädter Professor Hackmann in hochdeutscher Übersetzung (den Originaltext im Anhang mitteilend) herausgegeben und sich dadurch ein Verdienst zugeeignet, wie Bodmer, der Herausgeber der Nibelungen, der Minnesänger, der Fabeln aus dem schwäbischen Zeitalter. — In bezug auf die Herkunft und Entwicklung der Tierfabel ragt freilich Lessings Kenntnis über die Gottscheds nicht hinaus.

Nachricht. S. 72. Z. 34. Daselbst steht folgendes: Bei dem Verleger wird umsonst ausgegeben: „Schreiben an den Verfasser der Briefe, die neueste Literatur betreffend,“ von C. G. Bergmann. — Die „nochmalige“ Erwiderung Bergmanns steht in seinen „Vermischten Schriften und Übersetzungen“, 1759.

Zweiter Teil.

Vorbericht. S. 76. Z. 5. Vgl. zur Geschichte der Fehde mit Dusch Lessings eigene Anmerkung zum 41. Literaturbriefe. Der hier angezogene Artikel des Hamburger Korrespondenten steht in Nr. 48 und ist fast mit Sicherheit Dusch zuzuschreiben, der außerdem noch die „Fabeln“ und den „Philotas“ in demselben Jahre in dieser Zeitung lobend bespricht. Bissig dagegen ist der Angriff auf Lessing in den „Briefen an Freunde usw.“, verhüllt nur dadurch, daß die Gegner nicht namentlich genannt sind.

S. 76. Z. 9. Mendelssohn hatte eine weitere Kritik geübt in der „Bibliothek d. sch. Wiss.“ IV; auch hiergegen redete der Hamburger Korrespondent.

Z. 22. unanständige Absichten: die Rezension des Hamburger Korrespondenten schließt: „Es ist zu bedauern, daß unsere besten Köpfe Partheyen und Gegenpartheyen machen, und aus unanständigen Absichten gegeneinander zu Felde ziehen.“

S. 77. Z. 7. Die Hexameter des Polyhistors Konrad Geßner (vgl. Register) in seinem Mithridates exprimens differentias linguarum tum veterum, tum quam hodie per totum orbem terrarum in usu sunt (Zürich 1555) sind nicht schlechter wie die Alstedts, die Lessing im 18. Lit.-Briefe anerkennt; dazu stellt Geßner gerade den bewußten Versuch an, deutsche Hexameter zu bilden mit Hilfe von Positionslängen nach antiker Prosodie. Die Ausrede Lessings, der sich unter keinen Umständen eine Blöße vor Gottsched geben mochte, ist also nicht sehr glücklich ausgefallen.

Einunddreißigster Brief. S. 77. Z. 21. Johann Jakob Steinbrüchel (vgl. Register), Züricher, der unter Breitingers Anregung und Förderung arbeitete und, wie es scheint, mit Unterstützung Wielands.

Zweiunddreißigster Brief. S. 83. Z. 10. Die Herkulanensische Bibliothek war 1752 entdeckt. „Erotopaignia“ hieß das verlorene Werk des Laevius, eines Zeitgenossen Ciceros. — Der Rhetor Alciphron aus dem 2. Jahrhundert ist bekannt durch die Briefe der Fischer und Hetären.

S. 85. Z. 13. „Tändeleien“, die Erstlingsschrift Heinr. Wilh. von Gerstenbergs (vgl. Register) entstand in der Jenenser Studienzeit aus seiner Wirksamkeit in der „Deutschen Gesellschaft“. Bald darauf trat Gerstenberg in dänische Dienste und blieb von da ab dem Klopstockschen Kreise eng liiert. Abgesehen von seiner Skaldenpoesie, die der Bardendichtung Klopstocks und des Hainbundes Anregung gab, und von seiner Tragödie „Ugolino“, ist er namhaft geworden als Kritiker durch die

„Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur", 1766, unter dem Namen „schleswigische Literaturbriefe" auch äußerlich zu ihrem Vorbild Lessings Literaturbriefen, in Verbindung gesetzt, und bedeutsam vorzüglich durch ihre Ausführungen zu Shakespeare — für uns bemerkenswert wegen der Verteidigung Cramers und Duschs gegen Lessing.

S. 85. Z. 35. Der Name des Grafen Gabalis, dem der Abbé Montfaucon de Villars (1635—1673) in den satirischen „Entretiens sur les sciences secrètes" die Erklärungen über die Geisterwelt in den Mund legt, ist dem vernunftstolzen 18. Jahrhundert sehr geläufig als ein Spott über alles, was einem „Feenmärchen" ähnlich sieht, bis Wielands seine Märchendichtungen dieser Poesie neuen Glanz verleihen.

Dreiunddreißigster Brief. S. 86. Z. 28. Gerstenberg hat Lessings Kritik wohl benutzt: In der verbesserten Auflage 1760 ist sowohl „Der verliebte Wunsch" wie „An Chloen" und „Kennzeichen der Untreue", auch das „Lied eines Mohren" (s. folg. Brief) entsprechend geändert.

S. 87. Z. 2. Die neuen Gedichte vom Verfasser des Frühlings erschienen Berlin 1758.

Z. 26. Lapponia, sive Gentis Regionisque Lapponum Descriptio accurata etc. 1673. Dasselbe Lied hat Herder mit dem Titel „Die Fahrt zur Geliebten" unter die Volkslieder aufgenommen.

Z. 31. Philipp Ruhig: Betrachtungen der Littauischen Sprache usw., 1745.

Sechsunddreißigster Brief. S. 89. Z. 5. Die Züricher hatten es unternommen, den Wiedererwecker der deutschen Kunstpoesie Martin Opitz (vgl. Register) in einer würdigen Ausgabe ihren Zeitgenossen vor Augen zu rücken; leider erschien von ihrer sorgfältigen kritischen Arbeit nur der erste Band (1748). Der Gottschedianer Triller verdarb ihnen mit einer Schundedition den Markt. — Lessings Logau-Ausgabe leidet vor allem an Wert durch die Veränderungen nicht allzeit Verbesserungen Ramlers (vgl. Register). Ausgegangen war Lessing von der Absicht, eine Anthologie von Epigrammen aller Zeiten zu geben, aber hinterließ dies Projekt dem schlechten Verwalter Ramler. Die Logau-Ausgabe erschien Mai 1759 mit Lessings Vorrede. — Logau (vgl. Register) hatte 1654 „Salomon von Golaws deutscher Sinngedichte drey Tausend" (zirka 3600) herausgegeben, mehr als ein Drittel wurden ohne chronologische Folge abgedruckt, es wurden leider nicht aufgenommen die schärfsten Hiebe gegen deutsche Laster und französische Moden (das Charakteristischste für die Zeitgeschichte). Das angehängte Wörterbuch (vgl. 43. Brief) verliert seinen besten Wert dadurch, daß durch die „Auswahl" und die willkürlichen Änderungen doch nicht der ganze Logau verarbeitet ist. Ein Tscherning (vgl. Register) und Opitz sollte nach dem Sinne Lessings und Ramlers dem Logau folgen, aber es kam nicht zur Ausführung des Planes.

Neununddreißigster Brief. S. 95. Z. 20. Joh. Arnold Ebert (vgl. Register), der als Professor am Braunschweiger Carolinum (seit 1748) mit seinen Kollegen Zachariae und Gärtner — drei alte Bremer Beiträger — regen Verkehr mit Gleim und mit Lessing (in Wolfen-

büttel) unterhielt, ließ in der „Sammlung vermischter Schriften“ 1748, die Gaben aller Beiträger vereinigte, die Übersetzung des jetzt mit Recht längst vergessenen englischen Heldengedichts zuerst drucken (dann mehrfach wiedergedruckt).

S. 96. Z. 32. Bodmer gab seine erste prosaische Übersetzung 1732 heraus mit der hier angezogenen Vorrede; nach mehreren Besserungen der Prosaübertragung ging er auch an eine hexametrische Versifikation, doch erschien 1760 schon die aus Zachariaes Feder.

S. 97. Z. 30. Philipp Sidneys: „The countesse of Pembrokes Arcadia“ ist eine Nachahmung des damals in ganz Europa beliebten Romans „La Diana“ des Spaniers Jorge de Montemayor, ganz im stelzbeinig-unnatürlichen Ton der eben erblühenden Schäferdichtung. Am wertvollsten sind die eingestreuten Lieder, Sonette, von denen Lessing hier spricht.

Vierzigster Brief. S. 99. Z. 4. Die drei ersten Gesänge des „Messias“ erschienen 1748 in den „Neuen Bremer Beiträgen“, Kleists „Frühling“, der übrigens keine echten Hexameter hat, 1749.

Einundvierzigster Brief. S. 105. Z. 3. Vgl. 2. und 16. Brief, Vorbericht und die Anmerkungen dazu.

S. 107. Z. 18. Die in Frankfurt a. M. 1647 geborene Tochter des Baseler Kupferstechers Matthäus Merian d. Ält. heiratete 1665 den Maler J. Andr. Graff, trennte sich nach 20jähriger Ehe und ging 1696 auf fünf Jahre nach Surinam, um die Insektenwelt zu studieren. Die Frucht dieser Reise ist ein mehrfach aufgelegtes Kupferwerk, das zuerst 1705 erschien. Sie starb in Amsterdam 1717.

S. 108. Z. 17. Diese Verse stammen aus einem Epigramm von Girolamo Amaltheo, 1506—1574:

„Lumine Acon dextro, capta est Leonilla sinistro,
Et potis est forma vincere uterque Deos;
Blande puer, lumen quod habes concede puellae“ usw.

S. 110. Z. 8. Weder Hugenius (= Christ. Huygens, Erfinder der Pendeluhr) noch Bradley haben die Fixsternweite wirklich berechnet. Dieses gelang erst Bessel (1784—1846).

Fortsetzung des einundvierzigsten Briefes. S. 112. Z. 12. Lessing verwechselt selbst hier den Geologen Thomas Burnet aus Croft in Yorkshire mit seinem Zeitgenossen Gilbert Burnet aus Edinburg, dem Geschichtschreiber der englischen Reformation. (Dusch hatte den Burnet richtig zitiert in „Vermischte Werke“, 1754, S. 238.)

S. 113. Z. 31 ff. Die Verse stehen in Duschs Gedicht „Vernunft“.
Z. 40. Cartesius lebte 1596—1650; Baco 1561—1626.

Beschluß des einundvierzigsten Briefes. S. 118. Z. 28. Den letzten aufmunternden Worten an Dusch sei hier noch das sehr wohlwollende Urteil Lessings aus der „Hamb. Dramat.“ (VI. St.) beigefügt, wo Dusch ein Dichter genannt wird, „der es mehr als irgendein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdrücklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben“. Ebenso bedeutsam

hebt der Kritiker ihn aus der Menge hervor im Epigramm „Auf Albert Wittenberg und Joh. Jak. Dusch“: „Wie Ast und Busch So Wittenberg und Dusch, Wie Ries' und Zwerg So Dusch und Wittenberg.“ In Göttingen war Albr. v. Haller dem jungen Schriftsteller ein wohlwollender Förderer gewesen.

Dreiundvierzigster Brief. S. 121. Z. 14. Eine Reihe Verbesserungen zum Jöcherschen Gelehrtenlexikon hatte Lessing schon in der Rezension des Werkes in der „Vossischen Zeitung“ gegeben. Es war ihm daraufhin der Antrag gemacht, alle ihm möglichen Verbesserungen für eine Neuausgabe zur Verfügung zu stellen. Lessing zeigte sich zuerst nicht abgeneigt — nachher fiel der Plan aber doch unter den Tisch.

S. 121. Z. 27. Die deutschen Sprachgesellschaften waren eine wohlgemeinte, doch wenig nutzbringende Einrichtung. Sie hatten es sich zum Prinzip gesetzt, Mitglieder ohne Rücksicht auf Stand und Religion aufzunehmen und ihnen die Pflege eines reinen Deutsch in zierlichster und deutlichster Ausprägung in Wort und Schrift zur Pflicht zu machen. In der Tat aber wurden ihre Mitgliederlisten bald gefüllt durch hochtönende fürstliche Namen. Hofleute und steife Pedanten waren die Gesellschafter, die bedeutenden Schriftsteller wurden zu Mitgliedern — dem Namen nach ernannt. Im Bemühen um die Sprachreinigung verfielen sie bald durch Übertreibungen der Lächerlichkeit; dabei antwortete das neuernannte höfische Mitglied im Dankschreiben im eklen Deutsch-Französisch des barocken Kanzleistils.

Die älteste und bedeutendste war die „fruchtbringende Gesellschaft“ oder „Palmorden“, 1617 von dem Fürsten Ludwig von Anhalt, drei Herzögen von Weimar u. a. gestiftet. Sie bestand bis 1680. 1643 wurde zu Hamburg von Philipp von Zesen die „teutschgesinnte Genossenschaft“ gegründet, die anfangs auch Frauen aufnahm.

„Die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz“ (1642) sah ihr Haupt in Harsdörfer und trieb die kindischen Spiele, die ihr Name andeutet. Johann Rist sammelte 1660 noch die „Elbschwanenritter“ um sich.

Z. 29. Der „Sprossende“ ist Georg Neumark: „der Neu-Sproßende teutsche Palmbaum“ 1668.

S. 123. Z. 17. „Belise und Thyrsis“ ist von Herrn von Besser (vgl. Register); zuerst gedruckt in „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesenen Gedichten“ 1697.

Vierundvierzigster Brief. S. 127. Z. 16. Der venezianische Jurist Nikolaus Erythräus gab 1539 den Virgil mit Scholien und einem Index heraus.

S. 131. Z. 12. Das Laßeisen, auch nach dem Namen des Erfinders Fliete genannt, wurde früher besonders in Deutschland zum Aderlaß benutzt. Es bestand aus einem eisernen Stab, an dessen einem Ende eine kleine Klinge rechtwinklig angesetzt war; die Klinge wurde durch einen Schlag mit dem Finger in die Vene getrieben. Aus der Fliete ging um 1700 der vielfach modifizierte Schnäpper hervor, bei dem die Öffnung der Vene durch Federkraft erfolgte. Heute ist nur noch das antiseptische Messer oder die Lanzette im Gebrauch.

Dritter Teil.

Achtundvierzigster Brief. S. 132. Z. 9: Der „Nordische Aufseher" ist zu fünf Sechstel von Cramer selbst verfaßt. 8 Stücke in den 3 Bänden gehören Klopstock und eines s iner Frau Meta. Basedow lieferte den Stoff zum 51. Stück von der Allgemeinheit der moralischen Gesetze. Drei „Briefe" sind von J. F. Barisien, darunter der über den Kupferstecher Kauke, den Lessing im 112. Brief so scharf angreift.

S. 133. Z. 8. Unter dem Pseudonym Nestor Ironside gab Richard Steele von März bis Oktober 1713 den „Guardian", den Nachfolger jener berühmten ersten moralischen Wochenschrift, des von Addison und Steele verfaßten „Spectator", heraus.

S. 145. Z. 17. Unter dem „geistlichen Redner" wird (entgegen Redlich) doch Cramer zu verstehen sein, wie schon Danzel („Gottsched" hg. von Maltzahn und Borberger I 394) meint. Dem Einwand, Lessing gestehe im 105. Brief, Cramers Predigten nicht gelesen zu haben, ist entgegenzuhalten, daß er sie wenigstens in der Voss. Ztg. rezensiert hat.

Einundfunfzigster Brief. S. 147. Z. 20. Das Lied auf die Auferstehung des Erlösers ist nicht von Klopstock, sondern von Cramer.

S. 147. Z. 24. Die Ode wurde unter dem Titel „Dem Allmächtigen" den Werken eingereiht. (In Munckers Odenausgabe S. 122.) Die Freiheit der metrischen Form begrenzte Klopstock später dadurch, daß er vierzeiligen Strophenbau durchführte.

S. 150. Z. 19. Der Aufsatz über den poetischen und prosaischen Stil hat Klopstock zum Verfasser.

Zweiundfunfzigster Brief. S. 153. Z. 19. Jacques Auguste de Thou (vgl. Register) schrieb die Geschichte seiner Zeit, d. i. von 1545—1584, erschienen 1604—1607 in 138 Bänden, vgl S. 160, Z. 30.

Beschluß des zweiundfunfzigsten Briefes. S. 159. Z. 8. Die Fabel, daß Behaim der neuen Welt Entdecker sei, ist zuerst von Wagenseil verbreitet, dann noch von andern Nürnbergern vertreten. 1761 und 1778 wurden besondere Schriften gegen diese Ansicht gerichtet. (Vgl. „Geschichte des Seefahrers Ritter Martin Behaim, nach den ältesten vorhandenen Urkunden bearbeitet", Nürnberg 1833.)

S. 159. Z. 16. „Progrès des Allemands dans les sciences, les belles lettres et les arts, particulièrement dans la poésie et l'éloquence 1752 von Jak. Friedr von Bielfeld. Vgl. Teil 5, S. 419.

Dreiundfunfzigster Brief. S. 163. Z. 12. Louise Geneviève Gillot Madame de Saintonge, Tochter der Madame Gomez, hatte nach dem Memoirenwerk „Histoire de Dom Antoine, Roy de Portugal, tirée des Mémoires de Dom Gomez Vasconcellos de Figueiredo" sich literarisch betätigt durch die „Poésies" 1714; vgl. Zeile 17.

Vierter Teil.

Dreiundsechzigster Brief. S. 169. Z. 5. „Johanna Gray" war am 20. Juli 1758 in Winterthur von der Ackermannschen Truppe im Beisein des Dichters mit vielem Beifall aufgeführt. — Diese dramaturgisch

durchaus verfehlte Tragödie begrüßt Lessing froh, daß der geistvolle Dichter nun nicht mehr hohle Tugendhymnen singe, sondern Menschen in ihrem irdischen Handeln und Leiden zu zeichnen versuche. — Noch sieht das ungeübte Auge jede Tugend als Heiligenschein, jede Schwäche als Teufelskralle. Die vollsaftige Frucht der „Bekehrung" des Schwärmers ist der dreibändige Roman „Agathon": Hier ist der Mensch aufgefaßt als ein im wechselreichen Gewoge des Lebens werdendes Naturgeschöpf, das durch gute und böse Tage, durch rohe Sinnlichkeit und durch hohe geistige Sphären, durch Arbeit und Genuß wandelnd, Vollendung und Frieden findet in harmonischer Ruhe des innern Getriebes, in der Verehrung einer hohen Weisheit, die das Schöne und Gute mit mildem Worte predigt. — Lessings Urteil über diesen Roman siehe „Hamburg. Dramat." 60. St. — Über vollkommen gute oder schlechte Charaktere im Drama vgl. „Hamburg. Dramat." 73ff. St.

S. 170. Z. 27. Mendelssohn setzt in seiner Kritik der „Johanna Gray", „Bibl. d. sch. Wiss." IV. S. 85, an dem Plane zuerst das völlige Abfallen des 5. Aktes aus, sodann das zu weite Ausholen im Aufbau der Handlung: der ganze 1. u. 2. Akt gehöre in die Exposition. Am tadelnswertesten erscheint ihm die ungenötigte Entdeckung zu Ende des 4. Aufzuges, daß Northumberland ein schurlischer Verräter sei — dadurch verliere die Hauptperson Johanna an Interesse. Auch er rügt, daß Wieland nur tugendhafte Charaktere gewählt habe, der schändliche Guardiner allein belebe die Aktion. Besonderes Lob erteilt er der sprachlichen Form.

S. 172. Z. 23. Die „Parisische Bluthochzeit" König Heinrichs von Navarra ist ein Trauerspiel Gottscheds, das im 6. T. seiner „Deutschen Schaubühne" erschienen war.

Z. 37. In England hatte William Lauder 1750 in dem „Essay on Milton's use and imitation of the moderns in his Paradise lost" einen literarischen Betrug großen Stils verübt, indem er Miltons Gedicht als ein Plagiat aus einer Reihe von entlegenen Schriftstellern zu erweisen suchte und dabei die angeblichen Originale zum Teil erfand. Durch eine Gegenschrift von Douglas wurde er zum Bekenntnis seiner Infamie, die er aus materieller Not begangen zu haben behauptete, gezwungen. — Gottsched hatte 1752 in sechs Heften seines „Neuesten" nach einer triumphierenden Einleitung Auszüge der Lauderschen Schrift gebracht und sich dadurch des Betrugs mitschuldig gemacht. Nicolai verfaßte darauf die Gegenschrift: „Untersuchung, ob Milton sein ‚Verlorenes Paradies' aus neueren lateinischen Schriftstellern ausgeschrieben habe", 1753. Die Züricher nutzten im Kampf diese gefährliche Blöße des Gegners weidlich aus. Vgl. S. 175, Z. 13.

Fünfundsechzigster Brief. S. 182. Z. 11. Johann Bödicker, Rektor des Köllnischen Gymnasiums zu Berlin: „Grundsätze der teutschen Sprache im Reden und Schreiben" 1690, nachher überarbeitet von dem Lexikographen Frisch (vgl. Register).

S. 182. Z. 36. Gottsched übersetzte in den Jahren 1741—44 mit Hilfe einiger Schüler (darunter J. E. Schlegel, Schwabe, Gärtner, Gellert) Bayles bekanntes kritisches Dictionnaire.

S. 184. Z. 22. Gegen **Heinze** hatte der Rektor G. Chr. **Kunze**, Mitglied der Gottschedischen deutschen Gesellschaft zu Leipzig, eine Erwiderung drucken lassen, die im „Neuesten" allen denen empfohlen wird, die Heinzes Kritik gelobt hätten: „Besonders werden gewisse Neulinge zu Berlin ihre Abfertigung darin finden, die sie ohne Beschämung nicht werden lesen können." Lessing brachte nun noch, wie Nicolai berichtet, den eingehenden Nachweis, daß doch Heinze recht habe und Gottscheds Darstellung nur nach dem Vorbild der lateinischen Grammatik abgefaßt sei, von früheren Versuchen nur durch unverzeihliche Fehler unterschieden. Diese Briefe wurden aber auf Ansuchen eines Gelehrten, „dem man Ehrfurcht schuldig zu sein glaubte", unterdrückt. Eine zweite Herausforderung des Leipzigers ließ Lessing unbeachtet.

Siebenzigster Brief. S. 186. Z. 4. Zu dem Auszug aus den Abhandlungen über die Fabel sei hier nur kurz erwähnt, daß Lessing in seinem Systematisierungsversuch zu beengt und einseitig scheint. Ihn leitet zwar der richtige Gedanke, aus den Urquellen das reine Wesen dieser Poesiegattung zu ergründen. Aber Äsop war nicht die Urquelle; sie liegt in der Zeit viel weiter zurück, in dem Gemeinbewußtsein des primitiven Volkes, das in der umgebenden Natur sein Spiegelbild sucht, in der Tierfabel eine naive anschauliche Erzählungskunst ausbildet. Erst seit der kunstmäßigen Formung der Fabel vereinigte sich deutlicher mit der einfachen Darstellung die Lehrabsicht, die Lessing als Haupt der Fabel heraushebt, dem der ganze Organismus dienend untergeordnet sein soll. Dem reinen Kunstbegriff entsprechender war darum die Auffassung der Züricher, die an dem Phantasievollen, dem Wunderbaren vornehmlich ihre Freude fanden. Lafontaine hatte die alte Dichtart wieder zu beleben versucht, indem er ihr von dem feinern, spielenden Geist und dem zierlichen Schmuck seiner Zeit und seiner Nation mitgab, und hatte ihr damit viel Freunde geworben. Dem lehrhaften 18. Jahrhundert war die Fabel natürlich eine willkommene Form und fand darum in Deutschland viel Dichter und Leser; am meisten verbreitet waren die Fabeln Gellerts, dann die von Hagedorn, Lichtwer, Pfeffel usw. — in der Schweiz dichtete Meyer von Knonau aus liebevoller, feiner Naturbeobachtung. — Herder näherte sich in seiner Fabeleinteilung wieder dem Aphtonius, indem er die 3 Arten: intellektuelle, ethische, Schicksalsfabeln unterschied. — Lessings Beschäftigung mit der Theorie und Geschichte der Fabel dauert übrigens fort — wie mehr noch seine Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.

Fünfter Teil.

Siebenundsiebenzigster Brief. S. 203. Z. 38. Eine Anspielung auf den 38. der „Briefe an Freunde und Freundinnen". — Dusch hatte seine Verfasserschaft der Briefe zu verbergen gesucht, indem er fingierte, daß der Hauptteil von einem „Rostocker Freund" geschrieben sei. Von diesem „Freund", dem Herausgeber, ist der 38. Brief an Dusch, den Übersetzer Popens, adressiert.

Einundachtzigster Brief. S. 212. Z. 21. Christian Felix Weißes (vgl. Register) scherzhafte Lieder waren anonym 1758 erschienen und hatten eine Besprechung in dem von Lessing hier aufgenommenen Sinn in der „Bibl. d. sch. Wiss." IV, S. 490ff. gefunden. Dort steht: „Wir haben oben gesagt, daß der Herr Verfasser geschickt sein werde, sich zu ernsthaften und erhabenen Gedichten zu schwingen. Wir können nicht umhin, ihm solches anzuraten."

S. 212. Z. 26. Der Einwurf, den Lessing Herrn Dusch gegen Weiße tun läßt, entspricht fast wörtlich einigen Sätzen, die Dusch in der „Sara Sampson"-Rezension gegen ihn selbst gerichtet hatte.

S. 213. Z. 17. Weit höher als das Erstlingswerk Brawes (vgl. Register) stellte Lessing den ebenfalls während seines Aufenthaltes in Leipzig entstandenen „Brutus" (auf den hingedeutet wird). — Für Brawe besorgte die posthume Ausgabe der Trauerspiele Lessings Bruder Karl in Verbindung mit Ramler 1768.

Einundneunzigster Brief. S. 219f. Mendelssohn äußert sich in diesem Brief über Georg Schades „Einleitung in die höhere Weltweisheit" usw. Altona 1760. Schade, geboren 1712, seit 1751 Ober- und Landgerichtsadvokat zu Hadersleben, gerierte sich als Sekretär einer geheimen allgemeinen Gesellschaft der Wissenschaft und Tugend. Ob diese Gesellschaft aber jemals mehr Mitglieder gezählt hat als ihren Sekretär, erscheint fraglich. Angeblich zur Ausbreitung der Vereinigung erschwindelte sich Schade vom dänischen König Friedrich V. ein Privileg zur Gründung einer Druckerei und zum Verlag einer Zeitung „Staats- und gelehrte Neuigkeiten" in Altona, deren Redakteur der berüchtigte holsteinische Sekretär Joh. Mathias Dreyer wurde. Das Privileg wurde wegen eines Epigramms auf einen Staatsminister bald zurückgezogen. Schade selbst wurde wegen einer irreligiösen Schrift 15 Jahre in Verbannung geschickt. — — Die in den abgedruckten Anfangszeilen des Briefes erwähnte „Ehrenrettung des Herrn Professor Gottscheds" steht im Anhang zu der rezensierten Schrift. Daselbst ist das Corpus delicti, Gottscheds Brief an Schade und die Anmerkung aus dem „Neuesten a. d. anmuthigen Gelehrsamkeit" 1759 S. 444 abgedruckt, auf die Mendelssohn hinweist. Gottsched hat nachher noch zu weiterer Rettung seiner Unschuld den „Candide" im „Neuesten" 1759 S. 525—27 u. 781 heruntergerissen. — Von Schade erfahren wir, daß das witzige Briefchen, um das sich der ganze Streit dreht, von Bode herrührt, der an dem gelehrten Artikel der Dreyerschen Zeitung mitgearbeitet hat.

Sechster Teil.

Hundertundzweiter Brief. S. 222. Z. 31. Cramers „Schutzgeist", eine satirische und moralische Wochenschrift, erschien Hamburg 1746.

S. 222. Z. 41. Das früher gemeinsam mit Mylius redigierte Blatt „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks", hatte wegen mancher geschmacklosen Journalistenstreiche, die hauptsächlich Mylius zuzustecken sind, nicht den besten Namen. Pyra richtete gegen sie den „Erweiß, daß die Gottschedische Sekte den Geschmack verderbe", 1743.

S. 223. Z. 23. In der Vorrede zum 2. Bande gibt Cramer an, daß er trotz sorgfältiger Erwägung durch die Kritik in den „Literaturbriefen“ zu keiner Änderung bewogen sei, — ausführlicher verteidigt er sich in der Vorrede zum 3. Bd. und veröffentlicht in diesem Bande noch ein Gespräch mit Klopstock, ob ein Skribent ungegründeten, obgleich scheinbaren Kritiken antworten müsse. — Klopstock hat doch diesen Angriff Lessings auf Cramer, mit dem er sich identifizierte, lange nachgetragen, und der Groll darüber drängt sich bei der späteren persönlichen Begegnung mit Lessing anfangs zwischen die beiden Männer.

Hundertunddritter Brief. S. 224. Z. 12. Der Verfasser des „Essay on the Writings and Genius of Pope“ ist Joseph Warton.

Hundertundfünfter Brief. S. 231. Z. 37. Ob Lessing Cramers Predigten nie gelesen, bleibt dahingestellt; rezensiert hat er sie, im wesentlichen durch Angabe der einzelnen Predigttitel in der „Voss. Ztg.“

Hundertundachter Brief. S. 241. Z. 31. Die Sozinianer sind eine anabaptistische und unitarische Sekte, deren Gründer die beiden Sienesen Lelio Sozzini († 1562) und Faustus Socinus (1539—1604) sind. Die Sekte erblühte rasch zu beträchtlicher Stärke, um aber schon nach wenigen Jahrzehnten nach heftigen Verfolgungen ebenso starken Rückgang zu erleiden. Der Sozinianismus ist eine seltsame Mischung von ernstem Supranaturalismus in erkenntnistheoretischer, entschiedenem Pelagianismus in praktischer und nüchternem Rationalismus in dogmatischer Beziehung. Zum Supranaturalismus gehört z. B. die eigentümliche Lehre vom raptus Christi in cœlum, die Wichtigkeit, die der Auferstehung Christi beigelegt wird usw., zum Pelagianismus z. B. die Bestreitung der Erbsünde. Der Rationalismus tritt hervor in der kritischen Stellung zur Bibel, in der Bekämpfung der Trinität, der göttlichen Natur Christi usw. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte der Sozinianismus eine Wiederbelebung durch Joseph Priestly († 1804). Die neue Unitarierschule, die sich durch ihre naturalistisch-pantheistischen Grundansichten von der alten Sekte unterschied, erlebte besonders in England und Amerika eine reiche Blüte, und setzte sich bis in die neuesten Zeiten fort.

Hundertundeilfter Brief. S. 251. Z. 35. Tatsächlich hatte Lessing Klopstock 1756 in Hamburg kennen gelernt.

S. 252. Z. 43. Ludwig Friedr. Hudemann hat das berüchtigte Buch geschrieben: „Gedanken über den Messias, in Absicht auf die Religion“, worin er die poetische Behandlung der höchsten Religionswahrheiten als eine Herabwürdigung hinstellt und in der freien Ausgestaltung des Stoffes eine große Gefahr für den dogmatischen Glauben erblickt. Mit dieser Ausgeburt engherziger Pedanterie und finstern Muckertums steht freilich Hudemann nicht allein. Als Verteidiger des heiligen Sängers treten zuerst natürlich wieder die Züricher auf den Plan. Diesmal aber kann auch Klopstock selbst — der sonst bei seinem Grundsatz, keiner Kritik zu antworten, fest beharrt — nicht schweigen. Die Kopenhagener Messiasausgabe von 1755 wird eröffnet durch eine „Abhandlung von der heiligen Poesie“, die sich von jeder Polemik fern hält, stolz die Hudemanns als unbeachtenswert beiseite schiebend, nur die positive Untersuchung anstellt, ob man religiöse Stoffe

dichterisch behandeln dürfe und welche Stellung der Dichter zur heiligen Überlieferung einnehmen müsse. — Dennoch sind solche Vorwürfe nicht ohne Einfluß auf Klopstock geblieben: Der „Messias“ leidet in seiner späteren Ausbildung unter orthodoxer Ängstlichkeit (vgl. auch 19. Lit.-Br.).

Hundertundzwölfter Brief. S. 254. Z. 15. Dieser fingierte Brief von Philipp Kauke ist von J. F. Barisien geschrieben. Cramer hatte ihn arglos aufgenommen, änderte nun aber in der 2. Auflage die Unterschrift in „Philipp Kamm“. — Gellerts Porträt war von dem jungen Friedrich Kauke in Berlin, den Nicolai protegierte, und der auch die Kupfertitel zu den Literaturbriefen besorgte, gestochen worden; das Porträt des „andern Dichters“, nämlich Klopstocks, war dagegen von J. M. Bernigeroth ausgeführt.

Siebenter Teil.

Hundertundsiebenundzwanzigster Brief. S. 257. Z. 1. Von Herrmann Axels (das Pseudonym verbirgt in der Tat J. J. Bodmer) wird zuerst in der hier von Lessing nacherzählten Weise berichtet in den „Züricher Freymüthigen Nachrichten“ 1745, dann in den „Kritischen Briefen“ 1746 und in Bodmers Vorrede zu Meyer von Knonaus Neuen Fabeln, 1757. Von den „Gauchlingern“ findet sich nur in den kritischen Briefen eine Fabel „Der übelgeratene Damm“. Andere Fabeln: Neue kritische Briefe S. 187ff.

S. 258. Z. 5. Gegen die beiden schlechten Fabeldichter J. G. Bock (1698—1762), aus Königsberg („Der deutsche Äsop“), und Daniel Stoppe (1697—1747) (Neue Fabeln, verlegt bei J. J. Korn in Breslau), den Gottschedfreund, hatte Bodmer 1745 eine Satire gerichtet: „Aufrichtiger Unterricht von den geheimsten Handgriffen in der Kunst, Fabeln zu verfertigen, dem Herrn Johann Wursten von Königsberg mitgeteilt von Herrn Daniel Stoppen. Breslau bei Korn“. Zum Schluß dieser Schrift steht die tolle Fabel vom Papst und vom Kräuterbündel.

S. 260. Z. 8. Pater Tommaso Ceva: „Puer Jesus“ 1699. — Die Kritik dieses Gedichtes, auf die Lessing hinzielt, steht im 42. und 43. der Neuen kritischen Briefe 1749.

Z. 15. Die deutschen Dichter, „denen Capriccio die besten Dienste getan“, sind Klopstock (Elegie „Die zukünftige Geliebte“) und J. A. Schlegel („Choriambische Ode“).

S. 261. Z. 29. Die Verse stammen aus Lessings „Kleinigkeiten“; vgl. die 1771 veränderte Fassung T. I, S. 63 dieser Ausgabe.

S. 262. Z. 9. Acerra philologica, d. i. 200 auserlesene nützliche, lustige und denkwürdige Historien und Diskurse aus den berühmtesten griechischen und lateinischen Skribenten zusammengebracht: Rostock 1638 (Verf. Peter Lauremberg) — eine später bis auf 700 Nummern erweiterte, ungeheuer oft aufgelegte und ausgenutzte, monströse gelehrte Anekdotensammlung.

S. 266. Z. 10. In der Rezension seiner Doktordissertation und in einer Axelschen Fabel wird Gellert angefahren, weil er die Fabeln Stoppes lobt. Über Gellerts eigne Fabeln spricht sich der Züricher Kunstrichter

nur lobend aus, — ausgenommen sind die in Schwabes „Belustigungen", dem schlimmsten Gottschedischen Organ veröffentlichten Fabeln, die der Autor selbst verwarf.

Dreiundzwanzigster Teil.

Beschluß des dreihundertundzweiunddreißigsten Briefes. S. 273. Z. 24. Die „Petrarkischen Gedichte" haben Gleim zum Verfasser.

Die Mitarbeiter an den Literaturbriefen.

Bis zum 7. Teil der Literaturbriefe dauert Lessings rege kritische Tätigkeit. Von den 61 Briefen aus dieser Periode, die nicht seine Chiffre tragen, gehören 52 dem Freunde Mendelssohn, nur 9 Friedr. Nicolai, so daß also bis dahin Lessings Plan und Absicht sich voll erfüllte: Mendelssohn kritisiert die Philosophica; die interessantesten Rezensionen seien hier angegeben: Baumgartens Metaphysik (20. bis 23. Br.), Reinhards Examen de l'optimisme (24.—29. Br.), jene von der Akademie preisgekrönte Schrift, die 1753 schon Lessing und Mendelssohn vereinigt hatte zu dem polemischen Schriftchen: Pope, ein Metaphysiker; Gottscheds Handlexikon oder Wörterbuch der schönen Wissenschaften (60. Br.); Sulzers Kurzer Begriff aller Wissenschaften (61. und 62. Br.) und Abhandlung vom Genie (92. Br.); Joh. Jakob Iselins Versuch über die Gesetzgebung; Joh. Elias Schlegel: Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz (82. bis 87. Br.); Frédéric II. poésies diverses (98—101. Br.). Von Nicolais Artikeln seien genannt: Gerstenbergs prosaische Gedichte (58.—59. Br.); Mosers: Der Herr und der Diener (88. Br.).

Nachdem Lessing die regelmäßige Mitarbeiterschaft aufgegeben hatte, teilen sich zunächst die beiden übrigen Genossen die Arbeit, doch so, daß der Hauptteil auf Mendelssohn entfällt. Mit dem 148. Brief tritt der junge Abbt an ihre Seite als emsiger und temperamentvoller Journalist; ihm verdanken die Literaturbriefe einen zeitweiligen neuen Aufschwung, eine Wiedererweckung Lessingschen Geistes, die besondere Hochachtung Herders. Seit der 2. Hälfte des 3. Hunderts der Briefe werden Mendelssohns Beiträge immer sparsamer, dafür tritt mit dem 267. Briefe Resewitz, der später auch an Gerstenbergs schleswigischen Literaturbriefen teilnahm, in die Redaktion ein. Kurz vor Toresschluß bringt noch Grillo ein halbes Dutzend Beiträge.

Aus diesen späteren Artikeln seien hier aufgeführt von Mendelssohn (89 Briefe stammen im ganzen von ihm): Abbt, Vom Tod fürs Vaterland (181. Br.); Hamanns Sokratische Denkwürdigkeiten (113. Br.), Abälardii Virbii, Chimärische Einfälle über den 10. Teil der Literaturbriefe (192. Br.), Kreuzzüge des Philologen (254. Br.); J. J. Iselins Philosophische und politische Versuche (138./139. Br.); der Karschin Sieg des Königs bei Torgau (143. Br.) und Auserlesene Gedichte (272.—276. Br.); Lichtwers Fabeln und Erzählungen (233.—236. Br., in 233 die Bemerkung Lessings über die Korrekturen Ramlers); Mosers Treuherziges Schreiben eines Laienbruders im Reich an den Magum im Norden (258.

Br.); Rousseaus Nouvelle Héloise (166.—170. Br.); Joh. El. Schlegels Werke (311.—313. Br., vgl. Hamb. Dramat. 52. St.); Uz' Versuche über die Kunst, stets fröhlich zu sein (128./129. Br.); Wielands Clementine von Poretta (123./124. Br.); J. Gg. Zimmermann, Vom Nationalstolz (143. Br.).

Aus Nicolais Rezensionen (63 insgesamt) seien noch hervorgehoben: Math. Claudius: Tändeleien und Erzählungen (325. Br.); Gerstenberg: Tändeleien (156. Br., vgl. Lessings Kritik im 33. Br.); Salomon Geßner: Gedichte (278. Br.); Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, 1760 Nr. IX (172. Br.); Der Frau L. A. V. Gottschedin sämtliche kleinere Gedichte nebst ihrem Leben (315. Br.); Mengs, Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei (326. Br.); Ramler, Ode auf ein Geschütz, Ode an den Fabius (140. Br.), Geistliche Cantaten (142. Br.), Lied der Nymphe Persanteis (155. Br.), Ode an seinen Arzt, Ode an Hymen, Ode an die Göttin der Eintracht, Ode auf die Wiederkunft des Königs (333. Br.); Chr. F. Weiße, Amazonenlieder (266 Br.); Zachariae, Miltons Verlorenes Paradies, übs. (173.—177. Br.), Die Schöpfung der Hölle (184./185. Br.).

Abbt rezensierte in seinen 64 Briefen u. a.: Hamann: Fünf Hirtenbriefe, das Schuldrama betreffend (260. Br.); Klotz: Mores eruditorum (148. Br.), Genius saeculi (159. Br.), Opuscula poetica (212. Br.), Die Sitten der Gelehrten (213. Br.), Ridicula litteraria (263. Br.); Mendelssohn, Philosophische Schriften (330. Br.); Möser, Harlekin (204.—206. Br.), Schreiben an den Herrn Vikar in Savoyen, abzugeben bei Hrn. J. J. Rousseau (327./328. Br.); Spalding, Bestimmung des Menschen (277. Br. mit Resewitz, 287. N. S. Br.); Uhl, Sylloge epistolarum (282. Br., vgl. Lessings 71. Br.).

Resewitz lieferte als Beitrag 19 Briefe; darunter die Besprechung von Basedow, Philalethie (300./301. Br.); Kant, Der einzig mögliche Beweisgrund zu der Demonstration vom Dasein Gottes (280./281. Br.), Die falsche Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren (323. Br.), Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen (324. Br.); Young, Nachtgedanken (283./284. Br.).

Der letzte Mitarbeiter Grillo hat am wenigsten Bedeutung, zu nennen ist die Kritik von J. J. Steinbrüchel: Das tragische Theater der Griechen (302.—305. Br., vgl. Lessings 31. Br.).

Fritz Budde.

Laokoon.

Literatur: Von den zahlreichen Einzelausgaben des „Laokoon" sind vor allem die beiden von H. Blümner zu erwähnen, die große mit ausführlicher Einleitung und Kommentar (2. Aufl. 1880) und die knappere in der „Nationalliteratur", Bd. 75; ferner die Schulausgabe von Dr. W. Cosack, Berlin 1890, 4. Aufl.; Adolf Frey, die Kunstform des Lessingschen Laokoon mit Beiträgen zu einem Laokoon-Kommentar, Cotta, 1905; August Schmarsow, Lessings Laokoon in gekürzter Fassung, Leipzig 1907.

Vorrede.

S. 291. Z. 1 ff. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Lessing mit den drei hier angeführten Typen wirkliche Personen im Auge hatte: sich selbst und die beiden Freunde, im Verkehr mit welchen die Ideen des Laokoon emporwuchsen, und denen er den ersten Entwurf mitteilte; dieser Entwurf ist uns mit den Bemerkungen der Freunde erhalten. S. 433 ff. — Mit dem Liebhaber wäre dann Christoph Friedrich Nicolai gemeint (seine Anmerkungen zu Lessings Entwurf zeugen wirklich mehr von seinem Gefühl als von der Fähigkeit genauer Scheidung); der Philosoph ist Moses Mendelssohn, in dessen Briefwechsel mit Lessing aus den Jahren 1756 und 1757 sich die an unserer Stelle besprochene Unterscheidung genau so findet; der Kunstrichter aber ist Lessing selbst.

Z. 9. „abziehen" — wir müssen heute dafür das Fremdwort „abstrahieren" gebrauchen.

Z. 23. „witzig" bedeutet hier „geistreich" in dem tadelnden Sinne einer nur auf die Pointe berechneten Bemerkung im Gegensatz zu dem auf Sachliches gerichteten Scharfsinn.

Z. 26 ff. Von den Schriften des Apelles und Protogenes wissen wir nichts Genaueres. Sicherlich haben sie nicht die Regeln der Malerei durch die der Dichtkunst erläutert.

Z. 30 f. Am meisten kommen hier folgende Stellen in Betracht: Aristoteles Poet. 1, 4; 2, 1. Cicero Orator 2, 5; 2, 8. Brutus 18, 70; de orat. II, 16, 70; III, 7, 26. Quintilian. inst. orat. II, 13, 8; V, 12, 21; XII, 10. Horatius Epist. ad Pisones.

S. 292. Z. 5. Lessing nennt den Simonides den „griechischen Voltaire" wegen seines scharfen, oft zynischen Witzes, wegen seiner Skepsis und weil er nicht immer sehr ideal von seiner Kunst dachte. Er sagte einmal: Reichtum geht vor Weisheit, denn die Weisen kommen zu den Türen der Reichen.

Z. 11—16. Man könnte hiernach meinen, daß die Ästhetik der Alten ganz scharf zwischen den beiden Künsten unterschieden und die Grenze deutlich aufgezeigt habe. In der Tat aber findet sich bei antiken Philosophen kaum einmal eine tiefere Unterscheidung als die nach den Mitteln der Nachahmung. Nachahmung ist ihnen die Malerei so gut wie die Dichtkunst. Ein Volk, dessen instinktive Sicherheit in künstlerischer Hinsicht so groß war wie die der Griechen, hatte keine Ursache, sich darüber auch begrifflich klar zu werden — da ja das Künstlerische so ganz jenseits des Begriffes liegt. — Vgl. hierzu H. Blümner in der

Einleitung zu seiner großen Laokoonausgabe, 2. Aufl., S. 1—12, wo auch die vereinzelten Fälle einer tieferen ästhetischen Einsicht bei den Alten aufgezählt sind.

S. 292. Z. 32. „Allegoristerei" — hiermit ist noch nicht jede Art von Allegorie in der Malerei für unzulässig erklärt, sondern nur eine allegorische Manier.

Z. 36f. „zu einer willkürlichen Schriftart" — hier wird bereits zum erstenmal auf den in der späteren Untersuchung so wichtigen Unterschied zwischen den „willkürlichen" Zeichen der Sprache und also auch der Poesie, und den „natürlichen" der bildenden Kunst hingewiesen; ein Unterschied, den schon M. Mendelssohn einführte, und der sich genau deckt mit der in der modernen Psychologie üblichen Unterscheidung zwischen „Erfahrungs"- und „Ähnlichkeits"-Assoziation. — Hier meint Lessing nur, daß durch die Anwendung der Allegorie auch die Malerei willkürliche Zeichen anwende, d. h. solche, die nur aus einer gewissen Konvention heraus verstanden werden.

S. 293. Z. 19f. Mit den anderen Künsten meint Lessing Musik und Tanzkunst. Hiervon wollte er, wie aus den Fragmenten hervorgeht, in den späteren Teilen des Laokoon reden.

I.

S. 293. Z. 36. Virgils Schilderung siehe Abschn. V.

S. 294. Z. 2. Sadolet — das Nähere hierüber im VI. Abschnitt.

Z. 15ff. Diese Bemerkung Winckelmanns, von der Lessings ganze Untersuchung ihren Ausgang nimmt, ist keineswegs unwidersprochen geblieben. Eine Reihe von Gelehrten und Schriftstellern glaubte in dem Kopf des Laokoon sehr wohl ein richtiges Schreien zu sehen. Daß dies nicht richtig ist, hat der Anatom Henke in einer eigenen Schrift (Die Gruppe des Laokoon, 1862) nachgewiesen: der dargestellte Moment sei der Ruhepunkt, welcher zwischen Inspiration und Exspiration des Seufzers liege — eine Ansicht, welche übrigens genau so schon Heinse in seinem „Ardinghello" (vollendet 1785) vertreten hat: „Laokoon hat ausgeschrien und ist im Begriff wieder Atem zu holen."

Z. 18ff. „wo ein Halbkenner — urteilen dürfte" — eine sonst ganz ungewöhnliche, aber bei Lessing ziemlich häufige Konstruktion, die dem lateinischen Akkusativ mit Infinitiv nachgebildet zu sein scheint.

Z. 31. des Sophokles Philoktet — eines der letzten Stücke des großen Tragikers (497—406), i. J. 409 aufgeführt. Philoktet war mit nach Troja ausgezogen, hatte aber, von einer Schlange gebissen, solche Schmerzen auszustehen, daß die Griechen ihn auf einer öden Insel aussetzten. Da aber der Seher verkündete, daß nur durch Philoktets Bogen Troja erobert werden könne, so ziehen Odysseus und Neoptolemos aus, ihm den Bogen zu entreißen. Durch Herakles' Eingreifen wird Philoktet schließlich bewogen, selber mitzuziehen. — Das Leiden des Philoktet steht im Mittelpunkt des Stückes, und seine Wehklagen füllen ganze Szenen.

S. 294. Z. 39. den dritten Aufzug — von einer Teilung der griechischen Tragödie in wirkliche „Aufzüge", die durch Pausen getrennt wären, kann man nicht reden. Allerdings bilden die Chorgesänge Abschnitte, die das Stück in fünf Teile teilen, aber diese Teile folgen in der Regel ohne jede Pause. Gerade im „Philoktet" sind die Chorgesänge in der Form sehr stark aufgelöst und so die Teilungen noch weniger streng als sonst.

S. 295. Z. 12. Wenn auch die Fälle, wo verwundete Krieger mit Geschrei zu Boden fallen, nur vereinzelt sind, so ist doch Lessings Beobachtung, daß Geschrei dem griechischen Helden keine Schande brachte, äußerst wichtig.

Z. 34. Palnatoko — dänischer Seefahrer im 10. Jahrhundert, Gründer der Seeräuberstadt Jomsburg an der Ostsee. — An die Person desselben Wikingers heftet sich auch die erste Gestalt der Tellsage.

Z. 37. furchte — alte Form statt fürchtete.

S. 296. Z. 8f. Allerdings ziehen einige Male auch die Griechen mit Geschrei in den Kampf.

Z. 31. der sterbende Herakles — in den „Trachinierinnen" des Sophokles, in denen Deianira dem Herakles das unselige Gewand des Nessos gibt; die Todesqualen des Helden sind der Inhalt der letzten Szene.

Z. 36. über den Philoktet des Chateaubrun siehe Abschnitt IV.

S. 297. Z. 5. gleichmäßig — das ursprünglich in Lessings Handschrift stehende „proportioniert" ist uns heute verständlicher.

II.

S. 297. Z. 20f. Nach einer reizenden Sage hat die Tochter eines Töpfers bei der Abreise ihres Geliebten dessen Schattenriß an die Wand gezeichnet, den dann ihr Vater mit Ton ausfüllte, wodurch das erste Relief entstand. — Auch von der ersten Malerei wird Ähnliches erzählt.

S. 298. Z. 1ff. Dieser Ausfall gegen die Kunst der Niederländer vor allem muß ganz aus der Zeit Lessings heraus verstanden werden. Vgl. hierzu die Einleitung.

Z. 11. Pauson lebte in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts. Nach einer Bemerkung des Aristoteles ist es nicht ausgeschlossen, daß er Karikaturen gemalt hat. — Pyreikus, eigentlich Piräikos, lebte in späterer Zeit; sein Name „Rhyparograph" scheint nach dem richtigeren und üblichen „Rhoparograph", d. i. Krammaler, also Stillebenmaler, gebildet zu sein.

Z. 24. Das Gesetz der Thebaner —. Es spricht nicht sehr für die Glaubwürdigkeit dieser von Älian überlieferten Nachricht, daß wir gerade aus der böotischen Kunst besonders viele und bedeutende Karikaturen kennen: eine ganze Vasenklasse, die aus dem Kabirion bei Theben, zeigt rein karikaturistischen Stil, und auch sonst finden wir auf böotischen Vasen direkt ins Komische gezogene Götterdarstellungen. Wenn an der Geschichte überhaupt etwas Wahres ist, so bezog sich das

Gesetz vielleicht auf die Porträtdarstellungen bei Votivgeschenken; siehe unten.

S. 299. Z. 4. die Hellanodiken — die Kampfrichter in Olympia. Der Grund für das Gesetz war sicher nicht der von Lessing angegebene. Die Porträtstatue konnte als die bei weitem größere Ehre gegenüber dem Idealbild des Athleten ohne individuelle Züge gelten. — Wahrscheinlich ist aber Plinius' Erzählung von dem Gesetz überhaupt nicht richtig: nach unserer Kenntnis der Denkmäler war in späterer Zeit, etwa von 350 an, die Porträtstatue erlaubt; der berühmte Faustkämpfer im Thermenmuseum gehört hierher. Alle älteren Athletenstatuen sind Idealfiguren.

Z. 7ff. Mit dieser ganz vortrefflichen Definition des Porträts räumt Lessing dieser Kunstart einen höheren Rang ein, als er selbst will.

Z. 25ff. Lessing spielt hier an auf den noch heute weit verbreiteten Glauben an die Macht des „Versehens", dem auch nach der Ansicht der Wissenschaft eine Wahrheit zugrunde liegt.

Z. 31f. Aristomenes, der Führer des 2. messenischen Kriegs (7. Jahrh. v. Chr.). — Aristodamas, ein Irrtum Lessings; die Geschichte von dem Traum wird erzählt von Aristodama, der Mutter des Feldherrn Aratus.

Z. 34ff. Bei Merkur kommt die Schlange überhaupt nicht (außer ganz spät am Heroldstab), bei Herakles sehr selten vor. — Die Schlange, als das geheimnisvolle Tier der Erdentiefe, kommt bei allen den Gottheiten vor, die ursprünglich irgendeine Verbindung mit dem Chthonischen haben, oder da, wo an der Kultstätte eine Schlange verehrt wurde, wie bei der Athena Parthenos auf der Akropolis. — Lessings rationalistische Erklärung dieser Schlangenträume besteht kaum zu Recht. Schon die Wiederkehr des gleichen Traums in so verschiedenen Zeiten spricht dafür, daß es sich nicht um tatsächliche Träume, sondern um Volkserzählungen handelt. Daß gerade einer Schlange die Rolle zufiel, hängt mit der geheimnisvollen Natur des Tieres zusammen, das im Altertum wie kein anderes als das göttliche galt, und das auch wieder wegen einer besonderen Vertraulichkeit mit den Menschen bekannt war; siehe Jac. Burckhardt, „Griechische Kulturgeschichte", II, S. 12.

S. 300. Z. 23. Daß die Alten nie eine Furie gebildet haben, ist nicht richtig. Freilich auf den von Lessing angeführten Münzen ist Hekate dargestellt, nicht eine Furie. — Aber sonst, namentlich auf Vasenbildern, griechischen und unteritalienischen, findet sich die Erinys ziemlich oft, z. B. bei der Geschichte des Orestes; da dringen sie mit Schlangen auf Orestes ein. Auch auf den Sarkophagreliefs mit Meleagers Tod sind die beiden Gestalten nicht, wie Lessing will, Mägde, sondern Spence hat recht: die eine ist, wie das unter ihrem Fuß sichtbare Rad beweist, Nemesis, die andere sicher eine Erinys. Die Scheibe mit dem Gesicht ist nichts als der Schild des Meleager mit einem Gorgoneion als Schildzeichen. — Abschreckend freilich ist die Bildung der Erinyen nur selten.

S. 301. Z. 6ff. Mit dieser Erzählung des Plinius, die die Sache ziemlich äußerlich ansieht, kann Lessing deshalb nichts beweisen, weil es bei den Griechen überhaupt Zeichen der höchsten Trauer war, sein Gesicht zu verhüllen, und weil der Dichter den gleichen Vorgang ebenso schildert: In der „Iphigenie auf Aulis" verhüllt Agamemnon — in der Erzählung — ebenso sein Haupt wie auf dem Bild des Timanthes, von dem wir in einem Wandgemälde von Pompei, wenn nicht eine Kopie, so doch einen Abglanz noch kennen.

S. 302. Z. 12f. verstellen = entstellen.

Z. 17. verwenden = abwenden.

Z. 30. nur gedacht = eben erwähnt; „gedacht" von „gedenken".

Z. 33. die Barbaren sind die Dazier in den am Konstantinsbogen angebrachten Reliefs aus trojanischer Zeit.

S. 303. Z. 5ff. Pythagoras aus Rhegium („Leontinus" ist falsche Lesart bei Plinius), einer der bedeutendsten Meister des „strengen Stils", um 460 v. Ch. tätig. — In der Tat nimmt man jetzt allgemein an, daß er einen Philoktet geschaffen hat. Nur hat die Statue wohl im Altertum wegen ihres Bewegungsmotivs einfach „der Hinkende", claudicans, geheißen.

III.

Über die Frage, wieweit die hier entwickelten Hauptsätze des Laokoon noch heute Geltung haben, vgl. die Einleitung.

S. 304. Z. 26. Lessings Verbot des „Transitorischen" hat in dieser Enge auch nicht in Hinsicht auf die Antike Geltung. Figuren von Zusammenstürzenden sind nichts Seltenes: allerdings stehen meistens solche Figuren in einem größeren Zusammenhang, wie z. B. der rücklings stürzende Krieger im Äginagiebel; aber es werden doch auch Einzelfiguren dieser Art erwähnt, wie z. B. der „Vulneratus deficiens" des Kresilas. Vgl. hiezu Anhang, S. 438, die Anmerkung Mendelssohns.

Z. 33f. Demokrit ist nur durch eine ganz äußerliche Auffassung seiner Lehre zu dem Beinamen „der Lachende" gekommen; seine Naturphilosophie ist eine der großartigsten des Altertums. — Die Darstellung eines Lachenden kann allerdings sehr leicht etwas Grinsendes haben: wenn nämlich der Künstler es nicht versteht, das Gesicht lebendig und beweglich darzustellen, so daß man den Eindruck hat, als sei es ein stehengebliebenes Lachen. Genau so verhält es sich mit dem Schreien. Es hängt von dem Takt des Künstlers ab, inwieweit er die Darstellung eines Lachenden oder Schreienden in den Mittelpunkt eines Kunstwerkes bringt. Ganz vermeiden muß er sie nicht.

S. 305. Z. 4. Timomachus — griechischer Maler, wahrscheinlich im 3. Jahrh. v. Chr. Von seiner Medea finden wir Nachklänge auf pompeijanischen Wandmalereien; hiernach scheint es eine ruhig stehende Figur gewesen zu sein.

Z. 36ff. Der Wahnsinn des Aias ist allerdings nicht darstellbar: der Held würde da wirken wie ein Schafschlächter.

IV.

S. 306. Z. 8. **übersehen** = überblicken.

S. 307. Z. 2. **vergütet** = wieder gut gemacht.

S. 308. Z. 21 ff. **in dem fatalen Brande** — fatalis = verhängnisvoll. Das Leben des Meleager hing nach der Verheißung der Moira an einem Scheit, das seine Mutter Althaia verwahrte. Als nun Meleager im Streit um das Fell des erlegten kalydonischen Ebers zwei Brüder seiner Mutter getötet hatte, verbrannte diese im Schmerz und Zorn das Scheit und verursachte so das Erlöschen von Meleagers Leben. Eine besonders ausführliche alte Fassung der Sage ist uns jetzt in der 5. Ode des Bakchylides wiedergegeben.

Z. 23. **ein göttliches Strafgericht** — diese Auffassung scheint Lessing daraus geschöpft zu haben, daß bei Sophokles der heilige Drache auf der Insel Chryse den Helden verwundete. Direkt erwähnt ist nirgend eine Schuld des Philoktet.

S. 309. Z. 4. Der „Robinson Crusoe" des Daniel Defoe war in London 1719 erschienen und sofort ins Deutsche übersetzt worden.

Anm. Die in der Anm. zitierten englischen Verse stammen aus dem Trauerspiel „Agamemnon" von Thomson (s. Register). Lessings Erklärung von „κακογείτων" ist heute allgemein als richtig anerkannt.

S. 312. Z. 2 ff. Diese Bemerkung Lessings ist eine der allertiefsten, uns am modernsten anmutenden im ganzen Laokoon.

Z. 34 ff. Dieses Urteil über Ciceros Philosophie ist heute beinahe allgemein angenommen. Lessing irrt allerdings in dem Punkte, daß Ciceros Tadel des Philoktet (Tusc. II, 7, 1) nicht auf das Drama des Sophokles, sondern auf das des Seneca Bezug nimmt.

S. 313. Z. 5. Die Gladiatoren waren entweder verurteilte Verbrecher oder solche, die sich freiwillig gegen Geld an eine Gladiatorenschule verkauft oder vermietet hatten.

Z. 18 ff. Heute urteilt niemand anders als Lessing über die Tragödien des Seneca; L. nennt sie die „sogenannten", weil zu seiner Zeit die Meinung bestand, daß sie vielleicht von jemand anderem verfaßt waren.

Z. 24. **Ktesias** — irrtümlich für Ktesilaus, welches wiederum falsche Lesart bei Plinius für **Kresilas**. Kresilas aber ist nur durch ein Mißverständnis Winckelmanns in diesem Zusammenhang erwähnt; von ihm gab es einen „vulneratus deficiens", einen verwundeten, sterbenden Krieger. Winckelmann hielt diese Statue mit dem sog. „sterbenden Fechter" (der aber ein Gallier ist) identisch. Kresilas lebte aber zur Zeit des Phidias.

Z. 27. **Rodomontaden** = Prahlereien, nach Rodomonte, einem Großsprecher in Bojardos „rasendem Roland" genannt.

S. 314. Z. 3 ff. Diese Analyse einiger Situationen des „Philoktet" zeugt von besonders geistvoller, tiefgehender Erkenntnis Lessings. Seine Art, alles auf die Notwendigkeit des Zusammenhangs zurückzuführen und dadurch zu begründen, — wodurch jede rein gegenständliche Wir-

kung zu einem formalen Faktor wird — kann heute noch als vorbildlich und prinzipiell bedeutend gelten.

S. 315. Z. 15. Skeuopöie, die szenische und dekorative Zurüstung der antiken Bühne. — Nach allem, was wir wissen, können wir, im Gegensatz zu Lessing, uns die antike Schauspielkunst kaum zu primitiv denken. Die starre Maske verhinderte jedes Mienenspiel, wenn sie auch während des Stückes gewechselt wurde, der hohe Kothurn jede lebhafte und natürliche Bewegung, und der dadurch bedingten großartigen Stilisierung entsprach sicher auch eine sehr starke Stilisierung der Deklamation. — Über die Zeit des Laokoon s. bei Gelegenheit das XXVI. Kap.

V.

S. 316. Z. 2. Pisander — wir wissen von zwei Dichtern dieses Namens: der erste war ein zyklischer Epiker, wahrscheinlich um 700, der zweite ein Epiker der Zeit des Alexander Severus. In Betracht käme also nur der erste; von diesem ist aber nur überliefert, daß er eine „Herakleia“ in 12 Büchern gedichtet habe, in der zuerst die Zwölfzahl der Arbeiten Herakles' vorkam. Vielleicht gab es noch einen dritten des Namens. Daß Virgil das 2. Buch tatsächlich in starker Anlehnung an ältere Dichter komponiert hat, ist ziemlich wahrscheinlich, da es sich durch Bedeutung, Schönheit und Geschlossenheit stark aus dem übrigen heraushebt.

S. 317. Z. 13ff. Dieses Resultat ist, trotz der Zustimmung Roberts (Bild und Lied, S. 200) kaum richtig, die Behauptung einer Abhängigkeit des Bildhauers von Virgil sogar sicher falsch, wie überhaupt die Untersuchungen des ganzen Abschnitts mit einem viel zu kleinen Material unternommen wurden. Zu einer sicheren Entscheidung vermögen wir überhaupt in der Frage nicht zu kommen. Lessing kam es auch nicht auf die Gewißheit an, sondern er verwendet das Resultat zu seinen methodischen Untersuchungen.

Anm. 3. Eumolp — eine Figur bei Petronius.

S. 321. Z. 9. Mensur = mensura, Maß in den Verhältnissen.

Z. 30ff. Die Nacktheit teilt der Laokoon mit fast sämtlichen männlich-heroischen Statuen der Griechen; der Grund liegt schließlich nicht in der Unmöglichkeit, ein schön wirkendes Gewand herzustellen, sondern in der ganzen Richtung der griechischen Körperauffassung, für die das Männlich-Nackte das absolute Ideal war. Daneben darf aber auch nicht vergessen werden, daß die Draperieprobleme, besonders bei weiblichen Figuren, niemals in der Kunst eine solche Rolle gespielt haben und zu so vollendeten Lösungen geführt worden sind, wie bei den Griechen. Das „tausendfältige Echo der Gestalt“, wie Goethe die Gewandung nannte, ist also nicht immer eine Not, sondern künstlerisches Problem.

VI.

S. 323. Z. 26. Über die Entstehungszeit des Laokoon siehe unten beim XXVI. Abschnitt.

S. 326. Z. 31. Augenpunkt = Gesichtspunkt; wir gebrauchen

heute „Augenpunkt" nur noch als technischen Ausdruck bei perspektivischen Darstellungen.

S. 328. Z. 16. Wenn auch heute ziemlich feststeht, daß die Statue älter ist als die Aeneis (s. später), so braucht man trotzdem nicht anzunehmen, daß Virgil die Gruppe bei seiner Dichtung auch nur im Auge hatte. Vielleicht hat er sie gar nicht gekannt; denn sie kann gut erst z. Z. des Titus nach Rom gekommen sein.

VII.

S. 328. Z. 36f. Der Satz, daß die Nachahmung das Wesen der Kunst ausmache, stammt von Aristoteles. Lessings sonstige Äußerungen lassen freilich klar erkennen, daß er der Nachahmung keineswegs mehr die gleiche wichtige Stellung einräumte wie Aristoteles.

S. 330f. Anm. Lessings Erklärung der Stelle Juvenals ist gezwungen und sicher falsch; wahrscheinlich ist die von Addison richtig; möglich wäre auch, daß das „pendentis" darauf hindeuten soll, daß die Figur des Mars plastisch als Bekrönung des Helmes diente. Freilich ist auch Spences Deutung der Münze ganz richtig; Mars schwebt in der Tat herab.

S. 331. Z. 32ff. Den gleichen Gedanken notierte sich Lessing in seinen „Kollektaneen" für die Fortsetzung des Laokoon: „Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. ‚Wer,' sagt er, ‚mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt die Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.'" Vgl. 508, 18ff. Ähnlich V, 331, Z. 39ff.

S. 332. Z. 4f. „personifieret" — so hat Lessing selbst im Manuskript aus „personifizieret" korrigiert, jedenfalls nach dem französischen „personifier". — „Sylphen", eine mittelalterliche, der Antike fremde Bezeichnung für eine Art von Luft- und Wassergeistern. Vgl. Anm. zu T. V, S. 63, Z. 14. Siehe auch Grimmelshausen, Simplicissimus 5. Buch, 19. Kapitel.

Z. 6. Die Hermessäule oder Herme war ursprünglich ein Pfeiler, nur mit dem Kopf des Gottes. Später wurde die Form auch für andere Darstellungen verwendet und schließlich auch mit dem Rumpf, selten mit den Armen versehen.

Z. 8. ein schlechter Pfeiler = schlichter, wie heute noch in schlecht und recht.

S. 333. Z. 15. Statt Echion, wie früher im Plinius gelesen wurde, muß es Aëtion heißen. Mit seiner „nova nupta" hat man die berühmte sog. „Aldobrandinische Hochzeit" (im Vatikan) zusammenbringen wollen, jedoch ohne Grund.

S. 334. Z. 3. Ephemeron, ein Eintagswesen.

VIII.

S. 335ff. Die antiquarischen Grundlagen von Lessings Behauptungen sind an dieser Stelle größtenteils falsch: Bacchus erscheint

in der Literatur nicht häufiger gehörnt als in der bildenden Kunst (die Hörner symbolisieren seine stiermäßig-göttliche Kraft); in dieser werden die Hörner auch sonst, z. B. bei Ammonköpfen und bei den Idealporträts der Diadochen, regelmäßig angewendet. Auch das Diadem ist nichts Seltenes bei Dionysosköpfen, sondern die Regel, und es galt gerade eine niedere Stirn den Alten als etwas sehr Schönes. — Daß Athena und Hera nie blitzschleudernd gebildet wurden, ist ebenfalls unrichtig; sie, wie auch die übrigen Gottheiten, schleudern z. B. auf Darstellungen des Gigantenkampfes häufig den Blitz.

S. 336. Z. 23ff. Die soziale Stellung der bildenden Künstler war auch bei den Griechen nicht sehr hoch; da alle körperliche Arbeit als unedel galt, so gehörten sie wie die Handwerker zu den „Banausen". Eine Freundschaft wie die des Phidias und Perikles war eine Ausnahme.

Z. 24f. Daß die römischen Künstler großenteils Griechen waren, ist ganz richtig — wie überhaupt beinahe die ganze römische Kunst — abgesehen von Architektur und Porträtplastik — von den Griechen importiert war.

S. 337. Z. 8ff. Die Götterideale der Griechen wechseln in der Kunst ganz ungemein; man braucht nur daran zu denken, daß sowohl die bekannte Aphrodite mit dem Gewand, dem Alkamenes zugeschrieben, als auch die sog. Kallipygos in Neapel die nämliche Gottheit vorstellen. Der Inhalt des Ideals wechselte mit der Zeit.

Z. 33ff. Auch dies ist nicht richtig: Die Darstellungen von Herakles bei Omphale, Ares bei Aphrodite, Artemis bei Endymion geben ein ganz neues Bild der Gottheiten, das ihrem eigenen Wesen nicht zukommt.

IX.

S. 339. Z. 12. Jedenfalls unrichtig, da die Hörner des Dionysos nur eine Seite seines Wesens symbolisieren; s. oben. Dagegen ist Lessings Hinweis auf die Kultbilder als nicht immer reine Kunstwerke sehr richtig. Oft war es nicht nur der Zwang zu einer reichen Allegorie oder die hergebrachte Altertümlichkeit der Kultbilder, welche diese künstlerisch wenig erfreulich machte, sondern auch die Absicht eines möglichst großen Prunks; auch die großen Goldelfenbeinbilder des Phidias in Olympia und Athen waren als Gesamtwirkung wahrscheinlich wenig erfreulich. — Allerdings können wir heute nur selten mehr solche Kultbilder feststellen; die Diana von Ephesus gehört jedenfalls hierher. Andere Kultbilder freilich zeigen in nichts irgendwie unkünstlerische Elemente und unterscheiden sich überhaupt gar nicht von anderen Statuen: es sind alle die Fälle, in denen es dem Künstler gelang, die religiösen Forderungen mit seiner künstlerischen Empfindung in Einklang zu bringen.

S. 341. Z. 25. Ovids Behauptung hat kaum irgendeinen historischen Rückhalt; wahrscheinlich war die älteste Götterverehrung der Römer ganz bildlos — wie überhaupt bei ihnen alle bildende Kunst durch Fremde, zuerst etruskische, dann griechische Einflüsse entstand.

S. 342. Z. 20ff. und Anm. 7. — Codinus wird hier wohl die

Kybele meinen, die in den Dionysos-Mysterien verehrte „magna mater“, deren Statuen ein Tympanon tragen; dieses hat aber mit der Erde nichts zu tun, sondern ist wohl nur das bei den Dionysosfeiern benutzte Musikinstrument.

X.

S. 343. Z. 8ff. Hierbei ist aber auch zu bemerken, daß die Attribute, die wir den Musen zuzuschreiben gewohnt sind, auch in der bildenden Kunst zum großen Teil erst in hellenistisch-römischer Zeit üblich wurden. Auf dem Musenrelief des Praxiteles z. B. (aus Mantinea) kommen andere Attribute als Musikinstrumente und Schriftrollen noch nicht vor.

XI.

S. 347. Z. 7. Schildereien — Gemälde.

S. 348. Z. 2ff. Diese Bemerkung Lessings ist nur scheinbar richtig. Denn nach Thomson kann kein Maler malen, er kann höchstens aus der Beschreibung des Dichters die Gruppierung für die Dinge entnehmen, die er vorher schon in der Natur studiert und gezeichnet hat. Dann aber hat derjenige, der direkt aus der Natur schöpft und diejenige bildmäßige Gruppierung, die die Natur selten zeigt, aus Eigenem hinzutut, entschieden mehr Verdienst.

Z. 29ff. Diese hier von Lessing geschilderte „geringere“ Art von Erfindung war in ganzen Dichtungsarten der Griechen absolut herrschend: in der Tragödie z. B. kam es nie darauf an, daß der Dichter neue Stoffe erfand, sondern nur auf die neue Form, die er den Stoffen zu geben verstand; vielleicht ist das aber die allerhöchste Art von Erfindung.

S. 349. Z. 41ff. Diese Geschichte von Protogenes hat sicher nicht den Sinn, den ihr Lessing gibt. Den Grund für den Rat des Aristoteles wissen wir nicht, vielleicht war er aber ganz platt und einfach: weil dies damals sehr populäre Stoffe waren. „Impetus animi et quaedam artis libido“ wird heißen: „das Ungestüm seines Geistes und eine gewisse Neigung seiner Kunst“ — also er tat es nicht, weil er zu ungestüm war, um an einer so großen Aufgabe zu bleiben, und weil seine ganze Kunstart nach anderen Aufgaben hinstrebte. Daß diese Aufgaben nicht ungewöhnliche waren, das erfahren wir aus dem Verzeichnis seiner Werke. Auch ein Bild des Jalysos, des Stammheros von Rhodos, war für einen Rhodier wie Protogenes ein sehr naheliegender Stoff. — Blümner übersetzt quaedam artis libido mit „eine gewisse Neigung nach kunstmäßiger Durchbildung“ (weil Protogenes Autodidakt war); auch diese Auffassung ist möglich.

XII.

S. 351. Dieser Hinweis Lessings auf die Undarstellbarkeit von riesenhaften Göttergestalten ist sehr wichtig; es liegt da einer der fundamentalsten Unterschiede zwischen poetischer und malerischer Phantasie zugrunde: als wirkliche Riesen sind die Götter nicht zu denken, sondern nur als Wesen mit riesenhafter Kraft begabt.

S. 351. Z. 21 ff. Die Auffassung des „ἄνδρες πρότεροι“ ist wahrscheinlich nicht richtig: an die größere Stärke der früheren Generationen hat Homer an dieser Stelle kaum gedacht; er wollte wohl nur sagen, daß der Grenzstein schon lange dalag.

S. 353. Z. 16 ff. Gegen diese Auffassung des Nebels bei Homer wendet Herder in dem „Kritischen Wäldchen“ ein: bloße poetische Redensarten gebe es bei Homer nicht, und der Nebel sei als wirkliche poetische Existenz zu denken. Dies ist wohl richtig, wie auch Herder darin recht hat, daß die Unsichtbarkeit nicht, wie Lessing will, der natürliche Zustand der griechischen Götter ist. Götter wurden auch wider ihren Willen von den Menschen gesehen.

XIII.

S. 356. Z. 12. gegen — über, noch bei Goethe oft getrennt mit der Ortsbezeichnung in der Mitte.

Z. 34. plane = einfache, leicht verständliche.

S. 357. Z. 10. poetische Gemälde — dieser außerordentlich wichtige Begriff tritt später noch bedeutend hervor.

XIV.

S. 358. Z. 7. Die Sage von der Blindheit Homers ist aus einem Mißverständnis entstanden, indem man den Dichter des sog. homerischen Hymnus auf Apollo, der sich selber für blind erklärt, mit Homer verwechselte. Freilich war schon das spätere Altertum der Meinung, wie das berühmte Porträt des Homer aus hellenistischer Zeit beweist. — Vgl. Anhang S. 489, Z. 29.

XV.

S. 359. Z. 3. musikalische Gemälde, d. i. poetische Schilderungen musikalischer Vorgänge und Gehörsempfindungen, die natürlich der Dichtkunst ebenso zugänglich sind als Gesichtsempfindungen. Blümner irrt, wenn er zur Erklärung dieser „musikalischen Gemälde“ auf Schiller verweist, der in seiner Kritik von Matthissons Gedichten und in dem Aufsatz über „naive und sentimentalische Dichtung“ von der Möglichkeit spricht, durch die glückliche Wahl harmonischer Bilder und durch Eurhythmie in der Dichtung einer musikalischen Stimmung ganz nahe zu kommen. Dieser viel tiefere Begriff des „musikalischen Gemäldes“ lag Lessing ganz fern; in Drydens „Cäcilienode“ ist immerfort von Musikinstrumenten und deren Wirkung die Rede und von der bedeutenden Macht der Harmonie.

Z. 21 ff. In dieser eminent feinen Schilderung Lessings ist besonders das Präteritum bei „ab sprang der Pfeil“ zu beachten: das Abspringen des Pfeils ist etwas so ganz Momentanes, daß es sogleich der Vergangenheit angehört. Die Anschaulichkeit wird dadurch bedeutend gesteigert.

XVI.

S. 360 ff. Zu diesen Ausführungen vergleiche man den Aufsatz von Elster, Das 16. und 17. Kapitel in Lessings Laokoon (Zeitschrift f. vergleichende Literaturgeschichte N. F. XIII, S. 135 ff.).

S. 360. Z. 20. bequem, für die Auffassung.

Z. 29f. Zu den „Handlungen“ gehören aber nach Lessings Definition an andern Ort (in der Abhandlung über die Fabel) auch die Gegenstände der Lyrik, „jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt“. Vgl. unten S. 434, A. 4.

S. 361. Z. 4ff. Zur Ergänzung dieser Hauptsätze dient manches im Anhang: die Entwürfe unter Nr. 5, S. 455, Nr. 19, XLIII, S. 490. Den bedeutendsten Ausdruck aber fanden diese Gedanken in einem Brief, den Lessing über die Rezension von Garve an Nicolai schrieb:

„Ich räume ihm (dem Rezensenten) ein, daß verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, insofern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existieren? Beide können ebensowohl natürlich als willkürlich sein, folglich muß es notwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beiden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder koexistierende Zeichen, welche natürlich sind, oder welche willkürlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bei den konsekutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist ebensowenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Kostüme gehört, sondern auch einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen; aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Wenn aber bei diesen Schönheit das höchste Gesetz ist, und mein Rezensent selbst zugibt, daß der Maler allerdings auch in der Tat am meisten Maler sei: so sind wir ja einig, und wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, daß sie auch außer dieser noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen (lies: sagen) wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der

historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. ... Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen, und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Typen, Gleichnisse usw. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen; folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge."

Der Gedanke, daß die Dichtkunst die willkürlichen Zeichen zu natürlichen machen müsse, und die Angabe des Wegs, auf dem dies geschehen kann, gehört zum Bedeutendsten, was Lessing über Kunst gesagt hat.

S. 363. Z. 19. bemerkt = bezeichnet.

XVII.

S. 366. Z. 12f. Die Feststellung, daß die Zeichen der Rede nicht nur künstlerische Zeichen sind, ist sehr wichtig und für die Unterscheidung der verschiedenen Künste bedeutend.

S. 369. Z. 33ff. Horaz tadelt hier aber nicht die schlechten Schilderungen, sondern nur das, daß der Stümper solche Schilderungen ganz schlecht da anwendet, wo sie gar nicht notwendig sind.

S. 370. Z. 1ff. Die spätere Entwicklung der deutschen Literatur hätte Lessing ebenso viele Beispiele für seine Theorie geliefert als Homer. Namentlich Goethes Dichtungen sind in diesem Punkt voll von „homerischer" Art der Schilderung.

XVIII.

S. 371. Z. 3f. Das erwähnte Bild gilt heute nicht mehr als Werk des Tizian. In der älteren deutschen Kunst jedoch finden sich besonders viele Beispiele der von Lessing verdammten Kunstart. Wir urteilen heute nicht mehr so streng darüber, wenn anders die kompositionelle Einheit gewahrt ist.

Z. 32. Verwendung, hier = Abwendung.

S. 373. Z. 18ff. Goethe verwendet oft mit sehr guter Wirkung mehrere Beiwörter vor dem Subjekt; z. B. in der „Achilleis":

„Munter eilten sogleich die schenkbeflißnen, gewandten
Jugendgötter herbei ..."

Z. 31ff. Dies ist nur dann richtig, wenn kein Artikel steht; im andern Fall aber kann die deutsche Sprache ebensogut ein

Beiwort vor, die übrigen mit wiederholtem Artikel nach dem Substantiv bringen.

S. 375. Z. 29. „der gutwillige Ehemann“ wird ironisch Vulkan genannt, da nicht er, der Künstler des Schilds, der Vater des Aeneas ist, sondern Anchises, der Geliebte der Venus.

XIX.

S. 376. Z. 31 ff. Über den Schild des Achilles herrscht heute unter den Archäologen die allgemeine Ansicht, daß er wirklich nach der Art des Boivinschen Entwurfes geschmückt war; d. h. daß der Dichter eine Art von Schilden im Auge hatte, welche der phönizisierenden Kunstweise der Griechen um 800 eigentümlich waren; Beispiele von dieser Kunstweise fanden sich besonders viele in der idäischen Zeusgrotte auf Kreta.

S. 377. Z. 3 f. Lessing meint die Athena Parthenos des Phidias, deren Schild außen mit Amazonen-, innen mit Gigantenkämpfen geschmückt war.

Z. 14 ff. Hier waren wohl doch mehrere Szenen dargestellt, allerdings jede ganz primitiv und mit nur andeutender Darstellung der Einzelheiten; eine Auswahl des „prägnanten Moments“ wird man dieser frühen Kunst kaum zutrauen dürfen, viel eher ein naives Nebeneinander von zeitlich auseinander folgenden Ereignissen. — Daß die großen Trennungen bei Homer, von denen Lessing spricht, auch auf dem Schild als Absätze gedacht werden müssen, behauptet L. jedenfalls mit Recht. — Selbstverständlich ist von Perspektive usw. damals nicht die Rede gewesen.

S. 378. Z. 26 ff. Die Darstellung einer belagerten Stadt ist uns aus einer Darstellung noch älterer Zeit erhalten: in einem Fragment aus getriebenem Silber aus Mykenae, das der sog. Mykenischen Kunst um 1200 v. Chr. angehört. Hier sind in ganz primitiver Weise die Mauern der Stadt, Angreifer und Verteidiger wiedergegeben.

S. 379. Z. 32. Allerdings war auch auf den Gemälden des Polygnot aus Thasos, der in Athen und Delphi um 460 wirkte, keine Spur von Perspektive; trotzdem aber standen seine Bilder sicher künstlerisch sehr hoch. Wir können das aus dem Reflex der Bilder auf den bemalten Vasen der Zeit sehen.

Z. 34 f. Die zwei großen Stücke: „Odysseus in der Unterwelt“ und „Die Zerstörung Trojas“.

S. 380. Z. 17. Bis zu einer grundsätzlichen Beobachtung der Perspektive scheint allerdings die antike Malerei nicht gekommen zu sein.

Z. 22. „allgemein“ ist nicht richtig; häufig stehen alle Figuren auf Reliefs auf einem Boden, und es sind die hinteren nur flacher dargestellt; z. B. auf den Reliefs am Titusbogen.

Z. 27. Diese Annahme Lessings trifft sicher das Richtige: die beiden Vorgänge konnten ganz gut übereinander dargestellt sein.

Z. 35 ff. Diese Ansicht Lessings wird durch die Überlieferung bestätigt. Wenigstens steht so viel fest, daß der Maler Agatharch, der bald nach 450 für Aischylos die Szenerie malte, als Begründer jener neueren Richtung galt, die im Gegensatz zu Polygnot auf Illusion das Gewicht legte.

XX.

S. 382. Anm. Alle in diesem Abschnitt zitierten Gedichte des Anakreon sind nicht echt, sondern Nachahmungen aus hellenistischer Zeit, und sehr verschieden von der großartigen Weise des Anakreon, die uns nur aus Fragmenten seiner Gedichte bekannt ist.

S. 383. Z. 9. „politische" Verse: d. h. „bürgerliche", ein Versmaß der byzantinischen Literatur, ohne Rücksicht auf Quantität, nur mit einer gewissen Anzahl von Silben.

XXI.

S. 388. Z. 27ff. In einer berühmten, noch erhaltenen Ode der Sappho, die wir zugleich auch in einer schönen Nachdichtung des Katull besitzen.

Z. 32. Nicht Lesbia, sondern Korinna hieß die Geliebte des Ovid. Lessing denkt da an die Lesbia des Katull.

S. 389. Z. 6. „Reiz ist Schönheit in Bewegung", einer der wichtigsten Sätze des Laokoon. Über den Reiz hat Schiller in „Anmut und Würde" ausführlich gehandelt.

XXII.

S. 391. Z. 3. Vertiefung: Hintergrund.

Z. 11. Zitat aus Ovid, Amor. I, 9, 4.

S. 393. Z. 22ff. Vom olympischen Zeus des Phidias haben wir kaum eine Vorstellung; der auf Münzen nachgebildete Kopf scheint sehr schlicht gewesen zu sein, und wir können uns kaum denken, daß Phidias wirklich durch die Verse der Ilias zu diesem Typus angeregt worden sei. Gerade die Haare sind einfach und ruhig. Jedenfalls hat der oft mit der Statue in Zusammenhang gebrachte „Zeus von Otricoli" gar nichts mit ihr zu tun.

S. 394. Z. 19. Von einer Vernachlässigung des Haares kann man nicht reden; nur ist es stark stilisiert und ornamental gehalten; wir müssen bei Marmorköpfen immer die Farbe als Unterstützung des Eindrucks hinzudenken.

Z. 20. Plinius' Tadel des Myron ist ganz ungerechtfertigt und nur aus dem damaligen Geschmack heraus verständlich. Myronische Köpfe sind sehr schön und ausdrucksvoll.

Z. 26. Die Beine des Apollo sind nicht schlanker und länger als die vieler anderer Figuren der Zeit; es war das Ideal der damaligen Künstler, das im Apoxyomenos des Lysipp besonders deutlich ausgeprägt ist; an diesem sind die Beine im Verhältnis eher noch länger.

Z. 28. dieser „Antinous" ist nur fälschlich so genannt; die Statue stellt einen Hermes dar, und stimmt gar nicht mit den sicheren Statuen des Antinous überein.

XXIII.

S. 396. Z. 19. Gegen diese Auffassung des Thersites als komische Figur wendet sich die Kritik Herders sehr scharf; s. den 21. Abschnitt des „Kritischen Wäldchens"; man darf hier Herder wohl beipflichten.

Z. 27. Äsop, der griechische Fabeldichter aus dem 6. Jahrh. v. Chr.; seine Buckligkeit ist spätere Erfindung. Ob die römische Büste eines Buckligen, die immer als sein Idealporträt bezeichnet wird, wirklich ihn darstellt, und nicht irgendeinen Hofnarren, ist zweifelhaft.

Z. 29. Mönchsfratze = alberne Posse.

XXIV.

S. 399. Z. 15. sich einschließen = sich beschränken.

Z. 18. der „scharfsinnige Kunstrichter" ist ebenfalls Moses Mendelssohn.

S. 400. Z. 17. „zufällig" in der philosophischen Sprache gewöhnlich „akzidentell", als Gegensatz zu „immanent" (permanent).

Z. 30. Lessing mißversteht hier den Aristoteles: dieser spricht nicht von reißenden, sondern von niedrigen Tieren.

S. 401. Z. 17. Anzüglichkeit = Anziehungskraft. Durch diese Sätze räumt Lessing doch der Karikatur einen gewissen Platz ein; die großartige Häßlichkeit dagegen, die wir besonders bei Rembrandt häufig sehen, steht ganz außerhalb des Kreises seiner Betrachtungen. — Übrigens ist zu bemerken, daß die antike Kunst keineswegs so ganz auf groteskhäßliche Darstellungen verzichtet hat. Aus der Zeit der höchsten Blüte, dem 6. bis 4. Jahrh. v. Chr., stammen die böotischen Karikaturen auf Vasen und Terrakotten, und später hat man auch in der Plastik die größte Häßlichkeit dargestellt. Das bekannteste Beispiel ist die Figur der sog. „trunkenen Alten" eines Künstlers Myron von Smyrna aus hellenistischer Zeit.

XXV.

S. 403. Z. 9ff. Herder wendet hiergegen mit Recht ein, daß diese Gegenstände fürs Auge eher widrig als ekelhaft seien; wenn aber wirklich ein Brechreiz durch sie hervorgerufen würde, so könne das nur so erklärt werden, daß eine Assoziation vom Gesicht her den Geschmackssinn in Mitleidenschaft ziehe.

S. 406. Z. 18ff. Ceres will ihren Verächter Erysichthon durch Heißhunger strafen.

S. 407. Z. 16. Virgil Aen. III, 216ff.

XXVI.

S. 410. Z. 6. Die Frage nach der Datierung der Laokoongruppe ist heute endgültig gelöst: durch die neuen Ausgrabungen auf Rhodos wurde eine Reihe von Inschriften gefunden, die die Namen der Künstler des Laokoon zeigen und die sicher in die Zeit gegen 50 v. Chr. gehören; dadurch erledigen sich alle Argumente Lessings von selbst.

Z. 23. Polyklet von Argos, um 450, das Haupt der berühmten arginischen Bildhauerschule.

S. 411. Z. 22. Stronghylion gehört nicht in die Reihe der zu römischer Zeit tätigen Bildhauer; er wirkte vielmehr noch vor 400 v. Chr.

S. 414. Z. 9ff. Dies ist kein Argument; denn wir wissen über viele bedeutende Werke griechischer Zeit nichts aus den alten Schriftstellern.

Z. 39. Die Sammlung des Pollio, eines röm. Staatsmannes des 1. Jahrh. v. Chr., beschreibt Plinius; also scheint sie zu seiner Zeit noch existiert zu haben.

XXVII.

S. 416. Z. 6ff. Was Plinius von Apollodorus und Tauriskus aus Tralles (den Künstlern des „farnesischen Stiers") sagt, bezieht sich nur auf eine Adoption.

Z. 16. Die Statue des Germanicus (im Louvre) stellt einen römischen Redner dar in der Stellung eines Hermes (die Statue ist bis auf den Kopf die Kopie eines griechischen Werkes um 450); Germanicus ist es nicht.

Z. 17. Das Relief der Homerapotheose, ein Werk hellenistischer Zeit, von dem Künstler Archelaos, heute im Britischen Museum.

S. 418. Z. 5ff. In der Tat aber kommt das ἐποιησεν auf Inschriften sämtlicher Zeiten vor, in der besten Zeit sogar immer.

XXVIII.

S. 419. Z. 11. Der sog. Borghesische Fechter im Louvre ist ein Werk des hellenistischen Künstlers Agasias aus Ephesus. Lessings Hypothese ist ganz grundlos, wie bereits 1768 Heyne in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" nachwies. Lessing nahm im 38. Antiquarischen Brief seine Hypothese zurück: „Der Borghesische Fechter mag meinetwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben. Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden. In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg; sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tief gelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat."

S. 420. Z. 12. Chabrias, Feldherr der Athener, gestorben vor Chios, 358 v. Chr.

XXIX.

S. 422. Z. 2. Cento — ein zusammengeflicktes Kleid, ein aus Zitaten zusammengestohlenes Gedicht oder Buch.

Z. 13. die zwei größten Kunstrichter, Longin und Aristoteles.

Z. 32. Parenthyrsos, Begeisterung ohne Zweck und Sinn.

S. 424. Z. 30. über Tauriskus s. S. 416, Z. 6.

Anm. 4. Die in dieser Anmerkung berührten Fragen hat Lessing im „Leben des Sophokles" weiter ausgeführt.

S. 425. Z. 4. Krokylegmus: das „Absuchen von Flocken", d. h. die Art eines Schmeichlers, der nur ganz unbedeutende Fehler erwähnt.

Anhang.

Der Anhang enthält alles, was sich in Lessings Nachlaß an Vorarbeiten und Entwürfen zum „Laokoon“ vorfand; ein großer Teil davon beschäftigt sich mit der geplanten Fortsetzung. — Ein kleiner Teil dieser nachgelassenen Papiere wurde schon von Karl Lessing in der 2. Auflage des „Laokoon“ (Berlin 1788) veröffentlicht. Weiteres kam erst in dem XI. Band der Lessingausgabe von Lachmann (Berlin 1839) zum Abdruck. Die erste vollständige Veröffentlichung findet sich in der ersten Hempelschen Ausgabe (Lessings Werke VI), i. J. 1869. Eine andere Anordnung, mehr nach sachlichen Gesichtspunkten, versuchte H. Blümner in seiner großen Ausgabe; derselbe veränderte dann die Anordnung wiederum in der kleineren Ausgabe in Kürschners Nationalliteratur.

Die gegenwärtige Anordnung schließt sich an die von Franz Muncker in der Neubearbeitung der Lachmannschen Ausgabe (Leipzig 1898, Bd. XIV, S. 333—440) an. Sie versucht die Fragmente in der Reihenfolge zu geben, in der sie niedergeschrieben wurden. — Einzelnes über die Begründung ist in unseren Anmerkungen gegeben.

Von den bei Hempel und Blümner abgedruckten Fragmenten wird man einige bei Muncker und in unserem Anhang vermissen. Es sind Bruchstücke, die in engerem Zusammenhang mit anderen antiquarischen Schriften stehen und deshalb an der zugehörigen Stelle Platz finden sollen. Zur Orientierung diene die folgende Übersicht:

Hempel S. 317, Nr. 23a: über den Chabrias, in den 35. antiquarischen Brief übergegangen.

Hempel S. 318, Nr. 236: über die Kunstbedeutung der Münzen; steht mit dem vorigen auf dem gleichen Blatt, steht aber mit dem L. in einiger Verbindung.

Diese beiden auch bei Blümner (S. 409, Z. 8; S. 410, Z. 12 und S. 425, Z. 40); bei Blümner außerdem noch:

S. 406f., Nr. 2 u. 3, aus den Kollektaneen, Nachträge zu L.

S. 408, Nr. 4 u. 5, Entwürfe zum 67. und 68. antiquarischen Brief, mit Bezugnahme auf Stellen des „Laokoon“.

S. 409, Nr. 9, aus den Koll., über die Abraxas, die nicht als Kunst angesehen werden sollen.

S. 410, Nr. 10, aus den Koll., über den „Philoktet“.

S. 410, Nr. 11, zum 69. antiq. Brief, über „Timanthes“.

S. 411, Nr. 13, zum 71. antiq. Brief, über „Philoktet“.

S. 413, Nr. 20, aus den Koll., zu L. S. 329, A. 3.

S. 415, Nr. 22, desgl., über einen Jupiter, der sich das Haar rauft, zu Abschn. VIII.

S. 423, Nr. 34, desgl., zu Abschn. XXIV.

S. 477, Nr. 15, desgl., über das Ideal der Gottheiten.

S. 478, Nr. 17, desgl., Zitat aus dem „Leben des Homer“, zum Schluß des „Laokoon“.

Die sämtlichen Stellen aus Blümner sind nach der Veröffentlichung des „Laokoon" geschrieben, stehen aber mit diesem in Zusammenhang und sind öfters von Lessing direkt als Ergänzung gedacht.

1.

S. 426 ff. I. (bis S. 429, Z. 10) — Wahrscheinlich die früheste uns erhaltene Aufzeichnung der Grundgedanken, die später das Fundament des „Laokoon" bilden sollten. In den Hauptsachen ist schon hier alles klar: die Malerei als Kunst im Raum wird der Dichtkunst als Kunst in der Zeit gegenübergestellt, die natürlichen Zeichen der einen den willkürlichen der andern, und die wichtigsten Konsequenzen sind hier schon gezogen. — Vgl. hiezu (bis S. 428, Z. 8) Abschn. XVI.

S. 428. Z. 9 ff. I. Vgl. hiezu Abschn. XX und XXIII. Der Begriff der Häßlichkeit ist noch nicht ganz geklärt. Im XXIII. Abschn. führt L. wesentlich andere Gründe für die von ihm bemerkte Tatsache an.

S. 429. II (bis Z. 10). Diese an sich feine und richtige Beobachtung hat L. im „Laokoon" nicht verwertet; wohl aus der Empfindung heraus, daß dieser Kunstgriff des Homer zu vereinzelt auftrete. Auch kann bei der angeführten Stelle aus der Ilias eigentlich nicht von einer „Beschreibung" der einzelnen Teile des Agamemnon geredet werden; vielmehr wird für jeden Teil sofort ein Gleichnis von den Göttern hergeholt. Daß aber durch das darauffolgende Gleichnis das Ganze zusammengehalten wird, ist richtig.

Z. 9. — Pope — in seiner englischen Homerübersetzung.

Z. 11—29. Diese einzelnen Notizen, die auf der Rückseite des Blattes stehen, das das vorige (von I an) enthält, scheinen zu einer Materialsammlung zu gehören.

Z. 11—14: zu Abschn. XII.

Z. 15—29: diese Notizen zu dem Werke von Caylus (vgl. Abschn. XI ff.) hat L. im „Laokoon" nicht verwendet; sie erschienen ihm nicht fruchtbar für den Grundgedanken.

2.

Auszüge aus Spences Polymetis. Vgl. Abschn. VII—X.

S. 429. Z. 30. Virgil — Georgica II, 492.

S. 430. Z. 25 ff. — Vgl. Abschn. VIII.

S. 431. Z. 6. Flaccus — Valerius Fl. Argonautica II, 102.

Z. 14. — hiezu Abschn. XXV, S. 405 f. — Man beachte übrigens, daß Lessing in der Notiz nur davon spricht, daß Spence einen solchen Gegenstand als nicht geeignet für die Malerei bezeichnet.

Z. 23 ff. — hiezu Abschn. XXII, S. 392, Anm. 2; die Stelle des Plinius ist heute noch nicht sicher erklärt.

Z. 28. — die Statue des Glykon ist der berühmte sog. Farnesische Herakles; Glykon stammt aus einer der Kopistenschulen der

Kaiserzeit, und sein Werk ist keine selbständige Erfindung, sondern eine frei übertreibende Kopie nach Lysippus. — Horaz hat vielleicht einen berühmten Athleten seiner Zeit gemeint.

S. 432. Z. 4ff. — Hiezu unter S. 443 X.

Z. 17. — Die Gemme des Stoschischen Kabinetts abgebildet bei Spence, Taf. XIX, 4. — Statius silvae IV, 6.

Z. 22. — Wir wissen nicht, wo Lessing über diese Dinge schreiben wollte.

Z. 27. — Das heute im Louvre befindliche Relief (Müller-Wieseler II 18, 194) ist allerdings, soweit nach der Abbildung geurteilt werden kann, sehr verdächtig.

3.

S. 433—455. Von dem Herausgeber der ersten Hempelschen Ausgabe zum erstenmal vollständig gegeben und als der **Urentwurf** bezeichnet. Jedenfalls ist es eine schon ganz zielbewußte und in großer Entwicklung niedergeschriebene Ausführung der wichtigsten Gedanken, die er den Freunden Mendelssohn und Nicolai mitteilte und, mit deren Kritik versehen, wieder zurückerhielt; besonders durch Mendelssohns Anmerkungen wurde er bedeutend gefördert, und dessen Anteil an diesen Fragen wird durch den Entwurf im wesentlichen klargestellt. — Der Weg, den Lessing hier noch einschlägt, ist ein ganz anderer als später im „Laokoon“: die allgemeinen Sätze, die er dort erst ganz spät (im XVI. Abschn.) ausspricht, um die in den Einzeluntersuchungen gewonnenen Ergebnisse tiefer zu fundamentieren, stehen hier am Anfang, und die Methode ist eine rein deduktive. Von dem „Laokoon“ ist gar nicht die Rede, und wir sehen, daß diese Gedanken längst in Lessing feste Gestalt gewonnen hatten, als er in dem Bildwerk des Laokoon den bedeutendsten und klarsten Anknüpfungspunkt fand, und durch diesen Einzelfall zugleich die Möglichkeit erhielt, alles lebendig und unmittelbar aus der Erfahrung zu entwickeln.

S. 433. I — in vielem beinahe wörtlich in der Vorrede des „Laokoon“ verwendet.

Z. 10. — Die Änderung des „deutliche“ in „allgemeine“, die Mendelssohn vorschlug, nahm Lessing in den Text auf.

— Anmerkung Nicolais: er schreibt fälschlich „empyricam“ statt „empiricam“.

S. 434. II—IV. — Vgl. Abschn. XVI, auch S. 426f.

Z. 3ff. Der Aristotelische Satz von der Nachahmung als dem Endzweck der Künste wird im „Laokoon“ nicht mehr so scharf ausgesprochen; nur einmal, Abschn. VII, S. 328, Z. 36f, ist deutlich, daß Lessing den Satz noch festhält.

Z. 13f. Dieser Unterschied im „Laokoon“ erst deutlich verwendet im XVII. Abschn., angedeutet in der Vorrede S. 292, Z. 36 (vgl. oben S. 433, Z. 12 und Anm. zu Abschn. XVI).

Mendelssohns Anm. 1. — Über die Musik wollte Lessing in späteren Teilen des „Laokoon“ reden; s. u.

Mendelssohns Anm. 3. — Diesen Einwurf weist Lessing im Abschnitt XVII, S. 365, und in dem Brief an Nicolai (Anm. zu XVI) glänzend zurück, indem er feststellt, daß die Rede wohl auch Dinge nebeneinander schildern könne, die Poesie aber nicht.

Mendelssohns Anm. 4. — Lessing hat die von M. vorgeschlagene Änderung im „Laokoon" nicht angenommen; wohl deshalb, weil es hier nur darauf ankam, festzustellen, daß die Dichtkunst die „Handlungen" dazu verwende, um Körper darzustellen. Genauere Scheidung der verschiedenen Arten von „Handlungen" wollte L. im 2. Teil des „Laokoon" geben; vgl. S. 490 XLIII (wohin etwa die von Mendelssohn erwähnten Beispiele gehören), und XLIV.

S. 435. — Mendelssohns Anm. 1. Diese Bemerkung wurde von Lessing verwertet: XVII, S. 366, Z. 25ff.

S. 436. Vgl. Abschn. XVIII u. XIX.

S. 437f. V. Vgl. Abschn. XX u. XXI. Mendelssohns Hinweis auf „Anakreon" wurde von L. beachtet. Die Bemerkung über „Thersites" strich M. wieder aus.

S. 438. Z. 14f. Vgl. Abschn. III, S. 304. — Anm. Mendelssohns: die Scheidung von Einzelfiguren und Figuren in Gruppen in Hinsicht auf die Bewegung ist außerordentlich wichtig und gilt in der alten Kunst ganz allgemein, fand aber bei Lessing keine Beachtung (vgl. Anm. zu S. 304, Z. 24). Dagegen irrt M., wenn er sagt, daß die Dichter Venus nur das Lächeln lieben lassen; z. B. die sehr bedeutende Stelle der „Sappho":

σν δ' ὠ μακαιρα,
μειδιασαισ ἀθανατῳ προσωπῳ

VI. — Vgl. Abschn. XXIII u. XXIV. Zum Teil wörtlich aufgenommen. Aber gerade hier ist die Mitwirkung Mendelssohns besonders deutlich.

S. 439. Anm. 1. Mendelssohns Hinweis auf die Kontrastwirkung, die auch das Häßliche als brauchbar erweist, wurde von L. nicht angenommen; M. hat hier mehr Recht als L., geht aber immer noch nicht weit genug. — Was M. über die „vermischten Empfindungen" sagt, hat L. in den „Laokoon" aufgenommen, und dadurch seine Ausführungen tiefer begründet als hier im Entwurf.

Z. 15. — Aristoteles Poet. 5 setzt Unschädlichkeit voraus, wenn etwas lächerlich sein soll.

Anm. 2. — Diesem Einwurf Mendelssohns folgend, schrieb Lessing im „Laokoon", daß schädliche Häßlichkeit allzeit schrecklich sei.

Anm. 3. — Auch diese Bemerkung M.s nahm L. auf: S. 401, Z. 10ff.

S. 440. VII. Im „Laokoon" hat L. diese Frage nur vorübergehend gestreift (S. 298, Z. 1ff; S. 384, Z. 27ff.), wohl weil er alles Virtuosenhafte als völlig belanglos übergehen wollte.

VIII. — z. T. wörtlich in Abschn. XVIII übergegangen.

S. 441. Anm. 1. Mendelssohns Standpunkt der Malerei gegenüber ist strenger als der Lessings; dieser ist ihm auch nicht darin ge-

folgt, und mit Recht, denn seine Beobachtung ist sehr fein und richtig. M.s Bemerkung, daß die Harmonie in der Musik einen Eingriff in das Gebiet des Raumes bedeutet, ist zwar äußerlich richtig, da wir in der Harmonie mehrere Töne gleichzeitig hören können und die Harmonie ruhig, ohne Bewegung, verweilen kann. Aber eigentlich hören wir eine Harmonie nicht als ein Vielerlei, sondern als eine Einheit. In abstrakterem Sinne könnte man die Harmonie mit dem „Raum" der bildenden Kunst vergleichen, indem sie gewissermaßen die Grundverhältnisse darstellt, denen sich — wie in der Malerei der Vertikalen und Horizontalen — die bewegten Formen — wie die Körper — unterordnen.

Anm. 2. Das Batteuxsche System — dessen Werk „Traité des beaux arts, réduits à un même principe" — begründet die ganze Ästhetik auf den Aristotelischen Satz von der Nachahmung. Nicolais Bemerkung ist sehr richtig; auch Lessing hat ja der Nachahmung lange nicht mehr die zentrale Stellung eingeräumt.

S. 442. Mendelssohns Einwürfe gegen die „dichterische Perspektive" sind sehr richtig, und L. hat auch diesen Begriff später nicht mehr angewendet. L.s Beobachtung freilich, namentlich in Hinsicht auf den Homer und seine Gleichnisse, ist sehr fein und fruchtbar, nur ist der Name „Perspektive" nicht glücklich gewählt. Vgl. unten S. 455, Z. 1ff., und Anm. dazu.

IX. — Z. 15—24 — vgl. Abschn. II.

Anm. 3. — Mendelssohns Einwurf (unter „Rührung" ist jede Wirkung auf das Gefühl durch den Ausdruck verstanden) trifft die Schwäche des Lessingschen Schönheitsbegriffs. L. hat aber nicht darauf Rücksicht genommen. Vgl. die Einleitung. Im 2. Teil des „Laokoon" wollte L. über den Ausdruck in der Malerei sprechen: vgl. S. 463 VIII und 488 XXXII.

S. 443. Z. 1—23. — Diese außerordentlich wichtigen Sätze, deren Grundlagen und Folgen einen großen Teil der Ästhetik der Dichtkunst in sich schließen, wollte L. im 2. Teil des „Laokoon" ausführen; vgl. S. 463 VIII und 488 XXXIV.

Anm. In der Tragödie „Kanut" von Elias Schlegel.

X. Z. 24ff. — hierzu Abschn. VI und XVI. Das Beispiel des Herakles, das Mendelssohn mit Recht als ganz unglücklich erklärt, hat L. weggelassen. Vgl. oben S. 432, Z. 4, woraus hervorgeht, daß jene Notizen vor dem ausführlichen Entwurf niedergeschrieben wurden.

S. 444, Z. 7ff. — hierzu das, was im „Laokoon" über die „poetischen Gemälde" gesagt wird: S. 357, Z. 19, 358f.; hier hat Lessing den Begriff des „poetischen Gemäldes" weit tiefer und umfassender genommen, als in dem Entwurf.

XI. Z. 17—21 — nicht im „Laokoon" verwendet; die Bemerkung ist ganz richtig: indem der Dichter nur einen Zug schildert, läßt er das Wesen gewissermaßen nur aus dem einen Zug bestehen, wodurch es ein Wesen der Einbildung wird. — Im „Laokoon" stellt L. die Gewohnheit des Homer fest, meistens nur ein Beiwort zu einem

Gegenstand zu setzen (XVI. Abschn.), damit er möglichst wenig bei dem Gegenstand verweilen muß.

S. 444. Z. 22ff. — Vgl. Abschn. XIV.

Anm. Mendelssohns: der Einwand ist ganz richtig; man beachte aber, daß M. keineswegs sich auf den Standpunkt des Grafen Caylus stellt, der Milton tadelt, weil aus seinem Gedicht für den Maler wenig zu holen ist; vielmehr tadelt M. nur, daß Miltons Bilder für die Vorstellung zu unbestimmt sind. — Im „Laokoon" hat L den Einwurf Mendelssohns nicht verwertet; wohl aber zeigt ein späterer Entwurf Beeinflussung bis in den Wortlaut: S. 464, XIV.

S. 445, Anm. Mendelssohns. — Im L. nicht berücksichtigt; M. befindet sich hier mit Lessing in offenbarem Widerspruch, wie aus Lessings Stellung zu Milton hervorgeht.

Z. 12ff. — Vgl. S. 358, Z. 13ff.

Z. 32ff. — Vgl. S. 356, z. T. wörtlich. Merkwürdigerweise hat Lessing im Laokoon die sehr richtige Beobachtung weggelassen, daß trotz aller Pracht der Darstellung doch der Maler in gewisser Hinsicht hinter dem Dichter zurückbleibt — eben in Hinsicht auf die über die Gruppe hinaus bestehende Beziehung.

S. 446, Z. 23 bis S. 447, Z. 15. — Vgl. hierzu Abschn. XV. Im Entwurf widerspricht hier Lessing allem, was er an anderen Stellen und dann auch in der Ausführung sagt. Mendelssohns Einwurf (S. 446) hat natürlich ganz recht und entspricht genau der Begründung in Abschnitt XV. Daß M. Lessing mißverstanden hat, wie Blümner annimmt, ist kaum möglich. Denn Lessings Worte sind ganz klar: durch die Hervorhebung der heutigen Kunst, sowie durch das Beispiel der Musik ist klar gesagt, daß L. an sich den Gegenstand wohl für malbar hielt. Zu erklären ist dieser Widerspruch nur, wenn man eine augenblickliche Gedankenlosigkeit Lessings annimmt: durch die Anschaulichkeit der einzelnen Augenblicke dieser homerischen Schilderung verführt, hat er nicht mehr daran gedacht, daß der eigentliche Sinn dieser Schilderung in dem Aufeinanderfolgen liegt. Im „Laokoon" hat er dann die glänzende Schilderung dieser Handlung gegeben und dadurch sofort die Unmalbarkeit deutlich gemacht.

S. 447. Anm. Mendelssohns. Über die Verbindung der verschiedenen Künste untereinander wollte Lessing in der Fortsetzung des „Laokoon" reden: siehe unten S. 503, No. 27.

XII. — Vgl. Abschn. XII und Anm. dazu. Z. T. sind diese Ausführungen wörtlich in den „Laokoon" übergegangen.

S. 450f. XIII. — Vgl. Abschn. XXII, z. T. wörtlich übereinstimmend.

S. 452, Z. 4ff. — das Beispiel aus Klopstock hat Lessing später weggelassen; es ist lehrreich durch den Kontrast der Vorstellungen. Mendelssohns Anmerkung faßt den Unterschied noch klarer und tiefer. Vgl. unten S. 464, XI.

Mendelssohns Ausführung über die orientalische Poesie zeugt zwar von richtiger Beobachtung, die Gründe sind aber unrichtig. Vielmehr ist es die verschiedene Anlage der Völker, die die Poesie und Vor-

stellungsweise des einen anschaulich, des anderen unanschaulich werden läßt. Dies hat dann wieder Einfluß auf die — sich stets viel später als die Poesie entwickelnde — bildende Kunst: diese wird nur bei Völkern eine Bedeutung haben, deren ganzes Vorstellungsleben anschaulich ist. — Lessing wollte auf diese Bedenken Mendelssohns zurückkommen: unten S. 464, XIII.

S. 453 ff. Mendelssohn fügt hier an den Schluß des Lessingschen Entwurfes die Grundlinien eines ganzen Systems der Künste an, das viel philosophischer und abstrakter ist als Lessings Theorie, aber dennoch viel des Wichtigen birgt.

I. Die Unterscheidung der drei Arten von Form ist bedeutend, ebenso die an die platonischen Ideen gemahnende Forderung des höchsten Ideals für die Kunst; Lessing hat später in der Hamburgischen Dramaturgie (70. Stück) die Stellung der Kunst innerhalb der Natur ganz ähnlich dargestellt.

II. Hiervon ist namentlich die von Lessing im XXI. Abschn. angenommene Definition „Reiz ist Schönheit in Bewegung" von Wichtigkeit.

III. Einteilung der Künste nach den Objekten und den Zeichen der Darstellung.

Über Mendelssohns Ästhetik vgl. das Buch von Ludwig Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Königsberg 1904).

4.

S. 455, Z. 1 ff. — Diese Bemerkung gehört nicht, wie Blümner will, zu Abschn. XIX, sondern jedenfalls zu der Stelle im großen Entwurf, oben S. 442, weil dort gerade auf die Gleichnisse Homers hingewiesen wird. In der Tat ist dieses Gleichnis äußerst perspektivisch, nicht nur räumlich, sondern darüber hinaus noch in der tieferen Bedeutung, die Mendelssohn in der Anm. zu der oben angegebenen Stelle andeutet: wie jeder fernere Grund mehr verschwindet an Deutlichkeit und Bedeutung, bis der letzte der fernen Freunde nur mehr ganz schattenhaft zu erkennen ist.

Munckers Anordnung der Bemerkung an dieser Stelle besteht wohl ganz zu recht.

5.

S. 455 ff. — Die Aufzeichnung schließt sich an die Bemerkungen Mendelssohns an, die dieser zu der Einteilung Lessings (S. 434) gemacht hatte. Lessing ist auf M.'s Forderung, daß „Bewegungen" und „Handlungen" geschieden werden sollen, wohl eingegangen, nimmt aber als endgültigen, wesentlicheren Unterschied den zwischen einfacher und kollektiver Handlung. Die kollektiven Handlungen sind das gemeinsame Gebiet von Malerei und Dichtkunst; über die Unterschiede in der Behandlungsart macht Lessing seine Bemerkungen.

Lessing wollte darüber im 2. Teil des „Laokoon" schreiben; vgl. unten S. 490, XLIII. Die vorliegende Aufzeichnung wird aber doch in direktem Zusammenhang mit dem großen Entwurf stehen; wenigstens lassen die Eingangsworte darauf schließen. Auch scheint bei der Niederschrift des Entwurfs zum 2. Teil der Unterschied schon festgestanden zu haben.

S. 457, Z. 17. — auf den sterbenden Adonis hatte Mendelssohn in der Anmerkung S. 434 hingewiesen.

6.

S. 457. Exzerpte aus der lateinischen Übersetzung des Ilias-Kommentars des Eustathius, von Alexander Politus (3 Bde. Florenz 1730—35).

Z. 35. — Thamyris, der Sänger, der mit den Musen im Wettstreit zu singen sich untersing und von diesen blind gemacht wurde: Ilias II. 594—600.

S. 458, Z. 2. — Vgl. Z. 9, im folgenden Entwurf.

7.

Ein neuer Entwurf, der ganz andere Wege einschlägt als der ursprüngliche: Ausgangspunkt ist hier der „Laokoon", und die systematische Untersuchung ist der Art des „Spaziergängers" gewichen.

S. 458. Z. 5. Winckelmanns Text: in der Schrift „Von der Nachahmung der griechischen Werke usw.", die auch im „Laokoon" zitiert ist und auch dort den Ausgangspunkt bildet. Unser Entwurf legt die Vermutung nahe, daß Lessing durch die Lektüre dieser Schrift auf den Gedanken kam, die Gruppe des Laokoon zum Ausgangspunkt der ganzen Untersuchung zu machen.

Z. 5—21 steht dem I. Abschn. der Ausführung schon ziemlich nahe.

Z. 22—37 — vgl. Abschn. IV des „L."

S. 459, Z. 1—9 — Abschn. II u. III: alle wichtigsten Begriffe, der des fruchtbaren Moments sowie der der Schönheit, stehen hier schon fest. Es scheint jedoch an dieser Stelle bereits eine ganz prinzipielle Untersuchung geplant zu sein.

Z. 14 ff. 2. Abschnitt: ausgeführt im XXIV. u. f. Abschn., die Behauptung, daß die Künstler nach Virgil gearbeitet haben, schon im V. Abschn. Man bemerkt, daß bereits hier im Entwurf Lessing von der historischen Richtigkeit dieser Behauptung abstrahiert, wie ausdrücklich S. 319.

Z. 25 — hieraus schließt Muncker mit Recht, daß der Entwurf höchstwahrscheinlich in die Zeit fällt, als Winckelmanns Werk zwar angezeigt, aber noch nicht zugänglich war, also gegen Ende des Jahres 1763.

S. 459. Z. 33ff. 3. Abschnitt: die späteren Teile des Entwurfs sind, wie aus dem Manuskript hervorgeht, später geschrieben; inzwischen ist Winckelmanns Werk erschienen.

I: Im „Laokoon" ist von dieser Einsicht W's. nicht die Rede; Lessing wollte aber in der Fortsetzung darauf zurückkommen: vgl. S. 487, XXX.

S. 460. Z. 1ff. II: vgl. Abschn. XXVI u. XXVII.

Z. 6, 4. u. 5. Abschnitt: Abschn. XXIII—XXV.

Z. 13. 6. Abschnitt: Die Polemik gegen Winckelmann hat Lessing nicht aufgenommen; der Entwurf bricht ab, denn die ganz prinzipiellen Erörterungen der früheren Entwürfe finden hier in Z. 22—26 nur eine ganz vorläufige Notierung. Über Caylus und Milton vgl. S. 358.

8.

Ein weiterer Entwurf, der den Plan für die ganze Schrift enthält: Daß der Entwurf später ist als der vorige, geht schon daraus hervor, daß Lessing hier beabsichtigte, Winckelmanns Werk erst im Laufe der Untersuchung anzuführen, während der vorige Entwurf tatsächlich begonnen ist, bevor das Werk erschienen war.

Der Entwurf kommt der Ausführung z. T. schon ziemlich nahe, wenn auch die ganze Untersuchung offenbar knapper geplant war und die Reihenfolge später eine andere wurde. Vieles von dem, was hier im Entwurf für den 2. u. 3. Abschnitt aufgespart ist, hat Lessing bei der Ausführung in den ersten Teil (und zwar in die Kapitel vor Erwähnung von Winckelmanns Geschichte), herübergenommen, um so auch die prinzipiellsten Dinge gleich zu sagen.

1. Abschn.	I	=	Laokoon	I, II,
„	II	=	„	III,
„	III, IV	=	„	V, VI,
„	V	=	„	VII—IX,
„	VI—VIII	=	„	X—XV,
„	IX	=	„	XVIII, XIX.

Die Vorrede, die in den früheren Entwürfen schon genau vorgebildet ist, fehlt hier.

Vom 2. Abschnitt ist im Laokoon verwendet:

2. Abschn.	I, II	=	Laokoon	XXVI, XXVII,
„	V	=	„	XVI,
„	V	=	„	XVII,
„	VI	=	„	XX—XXII,
„	VII	=	„	XXIII—XXV,
„	VIII anfangs	=	„	in II,
„	IX z. T.	=	„	XVII S. 370 u. XIX 380f.

Die Gedanken der späteren Kapitel sollten im 2. Teil Verwendung finden; vgl. unten.

S. 463. Z. 17ff. — vgl. oben S. 443, Z. 1ff. und Anm. dazu, und unten S. 488 XXXIV.

S. 463. Z. 25ff. — vgl. hierzu S. 480, Z. 30ff. und S. 491, Z. 24ff. Mit dieser Verdammung der reinen Landschaftsmalerei hat Lessing natürlich unrecht, wie auch mit den historischen Beweisen, die er anführt: die antike Malerei kannte sehr wohl eine wenn auch nur primitive Angabe der Landschaft, dafür sind schon die Pompeianischen Fresken Zeugnis. Die italienische Kunst aber hat gerade das Ideal der Landschaft zu höchster Blüte ausgebildet; z. B. Tizian und Salvator Rosa. Bei diesem letzteren finden wir auch schon ganz selbständige Landschaften, die früher, bei dem stark religiösen Charakter der ganzen Kunst, sehr selten waren. In Deutschland gibt es seit A. Altdorfer (um 1500) eine selbständige Landschaftsmalerei.

Z. 28. — das Pferd des Pausanias — richtig: „Pauson". Er war beauftragt, ein sich wälzendes Pferd zu malen. Er aber malte ein laufendes, von Staub umhüllt; als der Besteller ihn zur Rede stellte, kehrte Pauson das Bild um, und nun erschien das Pferd sich wälzend. Lessing schließt aus dieser Anekdote, daß auf dem Bilde unmöglich eine Landschaft angegeben gewesen sein konnte.

X. — vgl. unter S. 490 XLIV—XLVI und S. 492ff.

S. 464. Z. 2f. — vgl. S. 491 Nr. 21.

XI. — vgl. S. 444 XI, 450 XIII, S. 489 XXXVI—XL.

XII. — dieser Gedanke ist näher ausgeführt in einem Fragment: S. 482f.

XIII. — hierzu der Exkurs von Moses Mendelssohn: S. 453.

XIV. — hierzu vgl., was Mendelssohn zu Lessings Entwurf, S. 444, Anm. 2, sagt.

XV. — vgl. S. 490 XLIII.

S. 465. 3. Abschnitt. Von einem dritten Teil ist sonst nie die Rede. Doch kann man daraus, daß in diesem dritten Abschnitt viele Gedanken erwähnt sind, die in dem 2. spätern Entwurf zum 2. Teil keine Verwendung fanden, schließen, daß Lessing auch nach Vollendung des ersten Teils noch daran gedacht hat, zwei weitere Teile folgen zu lassen.

I. — vgl. S. 462, 2. Abschnitt IV — dazu sollte hier die nähere Erklärung gegeben werden. Siehe „Laokoon" XVI, wo die Sache auch noch nicht ganz klar gegeben ist: Lessings Brief an Nicolai in den Anm. zu XVI. — vgl. auch S. 501ff., Nr. 25 und 26. — Das Exempel von der Wolke: „Laokoon" XII.

II. — vgl. S. 497ff. Nr. 23.

III. — vgl. S. 501ff. Nr. 25.

IV., V. — vgl. S. 482. Im „Laokoon" ist die Allegorie nur flüchtig berührt: vgl. S. 344f. — Der Gedanke unseres Entwurfs ist sonst nicht verwendet: Lessing will hier durch die Allegorie, welche schließlich immer etwas Bleibendes an sich hat, die Schönheit gegenüber dem Ausdruck geschützt wissen; vgl. S. 463, VIII.

VI. — vgl. Mendelssohn in seinem System oben S. 455. Daß Lessing auch noch während der Ausführung des „Laokoon" daran dachte, die Tanzkunst hineinzuziehen, läßt sich aus S. 293, Z. 28ff. schließen. — Vgl. auch S. 506, Z. 16ff.

VII. — näher ausgeführt S. 504, Z. 16ff.

S. 466. VIII. — ähnliche Gedanken S. 469, Z. 25ff., S. 508, Z. 18ff.

IX. — über die Vorteile der Einfachheit der Kunst hat Lessing sonst nicht geschrieben.

X. — Der Rat des Aristoteles: „Laokoon", Schluß des XI. Abschn. Der Anhang sollte ähnlichen Zwecken dienen wie die letzten ausgeführten Kapitel des „Laokoon".

Zu IV vgl. S. 485ff, 18.

9.

S. 467, Z. 4. — die Gruppe des Farnesischen Stieres, jetzt im Museo Nazionale in Neapel

Z. 9. Lessing hat recht: der berühmte Torso des Herkules im Vatikan ist von einem anderen Apollonios.

Z. 11 ff. Die Anzahl von 9 Gesichtslängen, für unsere Anschauung zuviel für einen Körper, galt tatsächlich bei der antiken Bildhauerei sehr oft als Regel.

Z. 20 ff. Das Mosaik von Palestrina.

Z. 22. Conopeum = ein Mückennetz.

11.

S. 467, Z. 28. — Guardian = englische Zeitschrift.

Z. 29. — Zuschauer = „The Spectator", Zeitschrift des Addison; vgl. Register.

13.

S. 468, Z. 7ff. — Gerard hat hier doch recht: dadurch, daß der Maler die Verhältnisse zu bekannten Dingen klarlegt, also z. B. neben einen Tempel einen Menschen stellt, kann er sehr wohl das Gefühl der erhabenen Größe des Tempels erwecken. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist Rembrandts „Simeon im Tempel" (Mauritshuis im Haag), wo die ungeheure Halle noch dazu im Dunkel halb verschwindet und über das Bild hinausragt.

Z. 31. — Lairesse, Gerard de, dessen Werk „Het groott schilderbook", Amsterdam 1707.

S. 469, Z. 4. — K. = Ewald von Kleist. Hierzu im „Laokoon" S. 370, Z. 1ff.

Z. 18. — Cibber — sein Werk: „The lives of the poets of Great Britain and Ireland . . .", London 1733.

Z. 25ff. — hierzu S. 508, Z. 18ff.

Z. 30. — Das Werk heißt: „Nouveaux Mémoires, ou observation sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilhommes Suédois". Traduit du Suéd. Londres 1764.

S. 470, Z. 33ff. — hierzu „Laokoon" XXV.

S. 471, Z. 1ff. — „Laokoon" IX, S. 341.

Z. 34ff. — Die Darstellung des Fischzugs auf dem

Teppich ist für uns gerade dieses Zugs halber höchste Kunst: alles, was gegenüber der Bewegung der Menschen unwesentlich ist, bleibt im Hintergrund. Das gleiche Kunstmittel hat übrigens auch Leonardo in seinem Abendmahl benützt: der Tisch ist viel zu klein. Vgl. Wölfflin in seiner „Klassischen Kunst".

S. 473, Z. 13 ff. — vgl. L. 371, 7, 8 und Anm. dazu.

S. 475, Z. 1—21. — hierzu „Laokoon" XXV.

Z. 33. — die Geste des Charon auf dem Fresko ist so, daß sehr wohl an eine Abhängigkeit von Dante gedacht werden kann. Übrigens sind auch die Augen auffallend groß und leuchtend gezeichnet, als runde, helle Scheiben, und unterscheiden sich deutlich von den Augen der übrigen Figuren.

S. 476, Z. 17 ff. — in dieser Bemerkung liegt viel Wahres: die Frische, die in alten Handzeichnungen liegt, haben wenige alte Gemälde, die die Künstler nach diesen Zeichnungen malten, bewahrt.

14.

S. 477, Z. 11: „Laokoon", S. 302, Z. 21 ff.

S. 478, Z. 6 ff.: die Statue des Alkamenes ist uns vielleicht in einem Torso in Kassel erhalten.

16.

S. 480. Z. 32. Hierzu „Laokoon" V.

S. 481, Z. 27 ff. vgl. S. 315, Anm. 3.

17.

S. 483, Z. 1 ff. — dieses Beispiel beweist wohl nicht viel: man braucht nur diese Äußerung als Resultat eines Gedankens zu nehmen, und sie erscheint als durchaus normal. — Dagegen ist allerdings der Fall Z. 32 ff. für einen Blinden außerordentlich bezeichnend.

Z. 36 ff. — hierzu S. 489 XXXIX.

18.

S. 487, Z. 4 ff. — der sog. „Seneca" aus Herkulanum ist in Wirklichkeit ein hellenistisches Porträt, von dem auch noch mehrere Marmorwiederholungen auf uns gekommen sind. Man hat vermutet, daß der Kopf den Chrysippus darstelle, — es ist aber keineswegs bewiesen.

19.

Dieser Entwurf ist das erste der Fragmente, die mit ziemlicher Sicherheit nach der Vollendung des ersten Teils zu datieren sind: Beweis dafür ist die Numerierung der Kapitel.

S. 487 XXX. Auch der zweite Teil sollte, wie der erste, von Winckelmann ausgehen — hier aber in einer prinzipiellen Sache. Vgl. S. 459, Z. 33ff., S. 462, III.

XXXI. Lessing selbst ist a priori auf diesen Satz gekommen; vgl. im „Laokoon" und unten S. 491, Nr. 20.

S. 488, XXXII. Von dem Ausdruck ist im 1. Teil eigentlich nur negativ die Rede gewesen: daß stets die Form darüber herrschen müsse. Hier wird auch die Notwendigkeit des Ausdrucks betont, ebenso wie die der Farbe.

XXXIII. Hierzu S. 442 IX, 463 VIII, IX, namentlich aber 491, Z. 19ff.

XXXIV. Hierzu S. 442 IX, 463 VIII. — Durch die Ausführung dieser Kapitel wäre die ganze Untersuchung noch bedeutend vertieft worden.

XXXV und folgende. — Lessing wollte also auf Milton noch einmal ganz ausführlich zu sprechen kommen. — Mendelssohns Kritik der Miltonischen Bilder (S. 444, Anm. 2), deren Einfluß wir bei einem der früheren Entwürfe (S. 464 XIV) feststellen konnten, wird hier nicht mehr berührt.

S. 489 XXXIX — eine Zusammenstellung solcher Gemälde bei Milton: S. 483f.

XL. — vgl. S. 483.

XLI f. — weitere Beispiele von sukzessiven Gemälden, also eine Ausführung von Gedanken des I. Teils.

S. 490 XLIII. Zu dieser allgemeinen Erörterung vgl. S. 455 Nr. 5, und vorher die Kritik Mendelssohns, namentlich S. 434, Anm. 4.

XLIV f. = S. 463 X.

XLVI. vgl. S. 492, Nr. 22.

S. 491, Z. 2f. — man erinnere sich hier an die Schilderung Lessings vom Bogenschuß des Pandarus: „ab sprang der Pfeil", S. 359, Z. 21—27. Da die Untersuchung hier keinen Abschluß hat, so wird man wohl denken müssen, daß der Entwurf hier abgebrochen ist; dafür spricht auch, daß einige wichtige Fragmente sich in diesen Entwurf nicht einordnen lassen.

20.

S. 491, Z. 4ff. — vgl. S. 487 XXXI.

Z. 9ff. — Lessing hat insofern recht, als vom künstlerischen Standpunkt aus auch die Historienmalerei nur Mittel zum Zweck ist; aber in der Tat war das historische Interesse doch meistens der Ausgangspunkt, und eine völlige Loslösung von diesem zu allen Zeiten sehr selten; am vollkommensten hat sich vielleicht Michelangelo in seinem Karton zur Schlacht von Cagliari vom Historischen abgewendet und nur seinen künstlerischen Problemen gelebt.

Z. 19ff. — vgl. S. 488 XXXIII.

21.

S. 492, Z. 1ff. vgl. S. 464, Z. 2f. und S. 490 XLV.

22.

S. 492, Z. 18ff. — diese Untersuchung sollte im XLVI. Kap. verwendet werden: S. 490.

S. 495, Z. 28 bis S. 497, Z. 24. — Dieser ganze Exkurs über die ägyptische Kunst ist von Grund auf verfehlt: die Stellung der ägyptischen Figuren kann nur aus der ganz primitiven Vorstellung vom menschlichen Körper erklärt werden, die in dieser Kunst herrschte: möglichste Gleichmäßigkeit und architektonische Abgeschlossenheit der Form waren das Maßgebende; daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß im Rücken stets ein Steinpfeiler stehen blieb (was übrigens auch technisch seine Vorteile hatte).

Schreitend waren schon die ältesten Figuren der Ägypter gebildet; vgl. z. B. die berühmte Statue des sog. „Dorfschulzen", die noch dazu aus Holz ist.

23.

Vgl. S. 465, I und II.

S. 497, Z. 38ff. Die Miniaturmalerei tut allerdings nie große Wirkung; das liegt aber nicht nur an ihrem Format, sondern an der Art der Technik, die das Detail allzu wichtig nimmt. Sonst hat das Format der Darstellung an sich wenig bei der Wirkung zu sagen: sehr kleine Bilder, die groß gesehen sind, können wirken wie große. Tatsächlich vergleicht man nie die Maße eines gemalten Menschen mit den wirklichen. Viel wichtiger ist, daß die Maße des Bildes und der Figuren mit dem Raum, in dem es hängt, in richtigem Verhältnis stehen.

S. 498, Z. 29ff. — Lessings Ansicht ist richtig, soweit es sich um Landschaften, namentlich Gebirgslandschaften handelt, und in der von ihm angeführten Tatsache liegt der Grund, warum die Gebirgslandschaft so wenig malerische Bedeutung hat: weil ihre Wirkung in der Natur nicht auf ihrer Form, sondern auf ihrer tatsächlichen außerhalb jeder Vergleichung liegenden Größe beruht. Nur selten ist es der Malerei gelungen, durch Anbringung von Menschen in sehr kleinem Maßstabe die Größe der Felsen deutlich zu machen; am besten wohl in Böcklins Felsschlucht mit dem Drachen.

24.

S. 499. — Der Ausgangspunkt ist der gleiche wie bei 23. Die Untersuchung ist aber wichtig durch genauere Behandlung der Proportionen. — In der Tat ist der genaue Maßstab für ein Bild sehr wichtig, und der Mensch als absolut feststehender Maßstab ist dazu

am geeignetsten. Eine Landschaft ohne Maßstab wirkt unklar für unsere Erkenntnis.

S. 500, Z. 8ff. — Die Schwierigkeiten, auf einem Bilde Riesen und Menschen, oder Menschen und Zwerge darzustellen, sind tatsächlich sehr groß, und zwar aus dem von Lessing angegebenen Grunde. Es gibt nur einen Ausweg: daß man das ganze Bild, also die Landschaft im Maßstab deutlich mit dem normalen Menschen zusammengehen und den Riesen über die ganze Landschaft ragen, die Zwerge unter jeder Einzelheit verschwinden läßt. Dies ist auf glückliche Weise gelöst auf dem Bilde von Odysseus mit dem Kyklopen von Fritz Boehle (abgeb. im „Münchener Jahrbuch f. bild. Kunst", Bd. II, 2. Halbb., S. 60).

25.

S. 501, Z. 34ff. Von dieser Notwendigkeit, daß die Poesie ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen mache, spricht Lessing auch in dem öfter genannten Brief an Nicolai; s. oben.

27.

S. 503, vgl. S. 465, VI und VII. — Unser Fragment ist von außerordentlicher Wichtigkeit: es behandelt die Verbindungen der verschiedenen Künste und greift so weit hinaus aus dem Gebiet der speziellen Ästhetik der einzelnen Künste. Für uns bedeutsam ist vor allem Lessings Stellungnahme zu Musik und Dichtkunst, da hier seine Ideen eine Vorahnung von Richard Wagners „musikalischem Drama" zu sein scheinen. Interessant ist auch Lessings Kritik der italienischen Oper im Gegensatz zur französischen — wobei zu beachten ist, daß hier noch nicht die durch Gluck reformierte französische Oper in Frage kommt. Die angeführte „Armida" ist nicht die Oper Glucks, die erst in den siebziger Jahren aufgeführt wurde, sondern die von Lully. — Ob freilich diese Erörterungen über die Verbindungen der verschiedenen Künste — heute vielleicht dasjenige, was uns an der ganzen Ästhetik Lessings als das „Modernste" erscheint — für die Zukunft von gleichem Werte bleiben wird wie die übrigen Hauptsätze Lessings, bleibe dahingestellt. Vielleicht ist Lessing hierin nur der erste Vorkämpfer eines großen modernen Irrtums.

S. 506, Z. 3. — Was Lessing über die Pantomime sagt, ist weniger treffend als seine Worte über die Tanzkunst: die „Verbindung willkürlicher und natürlicher Zeichen" ist in diesem Falle ganz äußerlich, indem die willkürlichen da eintreten, wo die natürlichen versagen. Man kann also nicht eigentlich von einer Verbindung von Künsten reden.

30.

S. 508. Lessing faßte ein paar Jahre nach Vollendung des 1. Teils des „Laokoon" den Entschluß, eine französische Ausgabe zu

veranstalten — ja er scheint sogar, dem Schluß dieser Vorrede nach zu schließen, die Absicht gehabt zu haben, die Fortsetzung französisch zu schreiben, aus Gründen, über die jene Schlußsätze Aufschluß geben. — Die Übersetzung scheint nicht weiter gediehen zu sein. Der Herausgeber der ersten Hempelschen Ausgabe bespricht sehr treffend die sprachliche Eigenart dieses Stücks und bemerkt, daß Lessing eben doch nicht den Geist der deutschen Sprache verleugnen konnte und deshalb nur eine Übersetzung, nicht ein französisch Gedachtes zu geben imstande war.

W. Riezler.

Anmerkungen zu Teil 5.

Literatur. Der kommentierten Ausgabe von Schröter und Thiele (1. Aufl., Halle 1876) und Cosacks „Materialien zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie“ (Paderborn 1876) ist der folgende Kommentar in hohem Maße zu Dank verpflichtet; ferner den Anmerkungen Boxbergers in der Groteschen Lessing-Ausgabe und in Kürschners National-Literatur Bd. 67. Außer den kommentierten Ausgaben von Gottschlich (Berlin 1876) und Buschmann (Paderborn 1894) vgl. man F. Seiler, „Der Gegenwartswert der Hamburgischen Dramaturgie (Berlin 1901.). Die Theaterzettel der Hamburger Entreprise sind von R. Thiele veröffentlicht (Erfurt 1895) und von R. Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, 1767—1779 (Theatergeschichtliche Forschungen XIII, Hamburg 1895). Weitere Einzelliteratur ist an den zugehörigen Stellen mitgeteilt.

Hamburgische Dramaturgie.

Erster Band.

S. 7. Über die Hamburger Entreprise vgl. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte 1794; Meyer, F. L. Schröder 1819; Litzmann, F. L. Schröder, Bd. 1 und 2, 1890 und 1894. Löwens Geschichte des Deutschen Theaters, hsg. v. Stümcke, Berlin 1905.

S. 11 f. Zu Lessings Theorie der Schauspielkunst vgl. Oberländer, „Die geistige Entwicklung der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert“ (Theatergeschichtl. Forschungen XV, Hamburg 1898).

S. 14 ff. Über Lessings Verhältnis zu Aristoteles vgl. Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas, 1880. Dagegen H. Baumgart, Aristoteles, Lessing und Goethe, Leipzig 1877. M. Zerbst, Ein Vorläufer Lessings in der Aristotelesinterpretation (Jena 1887) weist auf Daniel Heinsius hin. Vgl. dazu Borinski, Die Poetik der Renaissance, Berlin 1886.

S. 17 ff. Lessing und Shakespeare; vgl. Witkowski, Aristoteles und Shakespeare in Lessings Hamburgischer Dramaturgie, Euphorion II; 517 ff., Kettner, Lessing und Shakespeare, Neue Jahrbücher f. klass. Altertum XIX, 267 ff.; M. Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik, Leipzig 1907.

S. 23 ff. Außer der am Tage der ersten Vorstellung ausgegebenen „Ankündigung“ war Lessing zu weiteren Zuschriften an das Publikum genötigt. Dem 31. Stück folgte am 21. August 1767 im 131. St. der „Kayserlich-privilegierten Hamburgischen Neuen Zeitung“ eine

„Nachricht an das Publikum.

Da man der Hamburgischen Dramaturgie, von welcher heute das 32. Stück erscheinen sollte, auswärts die unverlangte Ehre erweiset, sie nachzudrucken: so sieht sich der Verfasser, um dem für den hiesigen Verlag daraus erwachsenden Nachteile einigermaßen auszuweichen, gedrungen, die Ausgabe derselben in einzelnen Blättern einzustellen; und die Interessenten werden sich gefallen lassen, das Rückständige des ersten Bandes, von dem 32. Stück an, auf instehende Michaelismesse, zusammen zu erhalten."

Das 192. St. desselben Blattes vom 7. Dezember 1767 brachte eine neue

„Nachricht wegen der Hamburgischen Dramaturgie.

Da man zu Fortsetzung der Hamburgischen Dramaturgie (welche vor einiger Zeit durch einen auswärtigen Nachdruck unterbrochen ward, und durch einen zweiten, der selbst hiesigen Orts dazu kam, noch mehr beeinträchtigt zu werden Gefahr lief, so daß die versprochne gesamte Ausgabe des ersten Bandes unterbleiben mußte) nunmehr die erforderliche Vorkehr, in Ansehung der Privilegien und andrer Umstände getroffen zu haben glaubet: so macht man dem Publico hiermit bekannt, daß von morgen an, mit der einzelnen Austeilung derselben wiederum der Anfang gemacht werden soll; und zwar sollen wöchentlich vier Stücke davon erscheinen, bis die versäumte Zeit eingebracht worden. Die auswärtigen Leser, welche die Fortsetzung dieser Schrift wünschen, ersucht man ergebenst, sie auch dadurch befördern zu helfen, daß sie sich keine andre als die Original-Ausgabe schaffen. Sie können sie dreist von den Buchhändlern ihres Orts verlangen, indem sie allen mit den billigsten Bedingungen angeboten werden. Man kann zwar weder diesen, noch ihnen, verbieten, dem Nachdruck zu favorisieren: aber man gibt ihnen zu überlegen, daß sie sich notwendig dadurch um das Werk selbst bringen müssen. Denn wenn die Anzahl von Exemplaren, welche zur Bestreitung der Unkosten erforderlich ist, nicht abgesetzt werden kann, so bleibt es unfehlbar liegen."

Endlich enthält die genannte Zeitung am 25. April 1768 im 66. Stück eine letzte

„Nachricht wegen der Hamburgischen Dramaturgie.

Eine nötige Vorsicht, wegen des noch fortdauernden Nachdrucks der Hamburgischen Dramaturgie, erfordert, die Ausgabe derselben in einzelnen Blättern nochmals abzubrechen. Es soll aber gegen die Mitte des künftigen Monats, als um welche Zeit vorigen Jahres das Werk seinen Anfang genommen, der Rest des zweiten Bandes, nämlich die Stücke 83 bis 104, nebst den Titeln zu beiden Bänden, mit eins geliefert werden."

In diesen drei Anzeigen ist ein Teil der äußeren Geschichte des Unternehmens niedergelegt. Nachdem die drei ersten Stücke, wie S. 26, Z. 18 angekündigt ist, erst am 8. Mai 1767 ausgegeben waren, wurde das halbwöchentliche Erscheinen (Dienstags und Freitags; das einzelne Stück kostete einen Schilling; die Pränumeranten bezahlten für das ganze Jahr 5 Mk.) bis zum 14. August durchgeführt. Am gleichen Datum bedankt sich Lessing bei Nicolai für die Nachricht von dem Nachdruck und für den guten Rat, „dem Nachteile desselben, soviel noch möglich, abzuhelfen". Für Michaelis hatte er bereits den ersten Band versprochen; nun ließ er dagegen eine lange Pause eintreten und gab St. 32—35 am 8. Dezember, St. 36—39 am 15., St. 40—43 am 22. Dezember und gelangte in der ersten Woche des neuen Jahres bis St. 51. Dann erschienen wieder Einzelnummern, und zwar je zwei oder drei die Woche, bis St. 82. Am 9. Juni 1768 schreibt Lessing an seinen Bruder Karl: „Hier habe ich alle Hände voll zu tun, und vornehmlich beschäftigt mich noch die Dramaturgie. Sie ist nicht weiter heraus als bis Nr. 82. Der Rest des zweiten Bandes wird in einigen Wochen zusammen erscheinen." Tatsächlich erschien indessen das 83. bis 104. St. erst zu Ostern 1769. Bis zuletzt aber sind die regelmäßigen Erscheinungsdaten fingiert, um den Nachdruckern, die auf diese Weise rückständig erschienen, das Vertrauen ihrer Abnehmer zu entziehen. Das Werk ist in der Druckerei von Lessing und Bode gedruckt; die Buchausgabe in zwei Bänden mit Titelvignetten von J. W. Meil erschien in Kommission bei J. H. Cramer in Bremen. Mit den Nachdruckern rechnet Lessing in den letzten Stücken ab; vgl. S. 414ff.

S. 23. Z. 5ff. Die „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters", die Löwen (vgl. Einleitung S. 7f.) bereits im Herbst 1766 veröffentlicht hatte, ist bei Meyer, Friedrich Ludw. Schröder II, 2, S. 31ff. abgedruckt; neuerdings auch in Stümckes Neudruck von Löwens „Geschichte des Deutschen Theaters". (Berlin 1905.)

Z. 11ff. Ein Spottgedicht, dessen Verfasser wahrscheinlich der Gottschedianer Johann Math. Dreyer (1716—1769), ein Feind Löwens, war, hatte dessen „Vorläufige Nachricht" persifliert (vgl. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, S. 337):

„Klein ist der Bühne Raum, der Schade desto größer,
Der aus dem Zweck sie zu verändern fließt,
Wenn die Veränderung nicht besser
Als diese Nachricht ist."

Z. 27ff. Nicht der Aufsatz „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters", der sich hauptsächlich mit dem Repertoire beschäftigt und ein nationales Drama fordert, enthält Schlegels (vgl. Register) Vorschläge zur äußeren Theaterreform, sondern das vorausgehende „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen". Beide Aufsätze sind 1747 entstanden, aber erst 15 Jahre nach Schlegels Tode im dritten Bande seiner Werke (1764) an die Öffentlichkeit getreten. Eine Auswahl von Joh. El. Schlegels „Ästhetischen und Dra-

maturgischen Schriften" hat Joh. v. Antoniewicz 1887 als Heft 26 der „Deutschen Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts" herausgegeben.

S. 24. Z. 5. Prinzipalschaft vgl. Einleitung S. 7.

S. 25. Z. 35. Transitorisch: vorübergehend, vgl. S. 45, Z. 27ff., und „Laokoon", T. IV, S. 304ff. Vgl. auch Schillers Prolog zum „Wallenstein" V. 32ff.

Erstes Stück. S. 27. Z. 2. Olint und Sophronia von Johann Friedr. v. Cronegk (vgl. Register) ist neu gedruckt in Kürschners National-Literatur Bd. 72. Der Stoff ist dem zweiten Gesang von Tassos „Befreitem Jerusalem" V. 1—54 entnommen.

S. 27. Z. 17ff. Seine Gedanken über die Umbildung eines epischen Stoffes zum Drama hatte Lessing bereits in Briefen an Nicolai und Mendelssohn 1756 ausgesprochen; dann in einem Schreiben an Gerstenberg (25. Februar 1768). Es handelt sich dort um das Verhältnis des „Ugolino" zur Göttlichen Komödie: „Bei dem Dante hören wir die Geschichte als geschehen: bei Ihnen sehn wir sie als geschehend. Es ist ganz etwas anders, ob ich das Schreckliche hinter mir oder vor mir erblicke; ganz etwas anders, ob ich höre: durch dieses Elend kam der Held durch, das überstand er, oder ob ich sehe: durch dieses soll er durch, dieses soll er überstehen. Der Unterschied der Gattungen macht hier alles." — Später haben Goethe und Schiller im Briefwechsel des Jahres 1797 und in einer kleinen Abhandlung „Über epische und dramatische Dichtung" sich den Unterschied an dem Gegensatz zwischen Rhapsoden und Mimen klar gemacht.

S. 28. Z. 1ff. Den Unterschied zwischen „Genie" und „witzigem Kopf" führt das 30. Stück weiter aus; S. 138. Die Klassifikation ist Wartons „Essay on the genius and writings of Pope" entnommen, den Lessing auch im 103. Literaturbrief (IV, 224f.) zitiert hat. Über den Geniebegriff Lessings und seiner Zeit vgl. Kettner, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. usw X, 272.

Z. 4. Vgl. Aeneis V, 294—361, IX, 176—437. Nisus und Euryalus, ein trojanisches Freundespaar, das bei einem Versuch, durch das feindliche Lager zu Aeneas zu gelangen, den Tod findet.

Z. 35. Der Darsteller des Ismenor war Borchers.

S. 29. Z. 27ff. Durch Nicolais „Abhandlung vom Trauerspiel" (Bibliothek der schönen Wissenschaften I) war Lessing bereits 1756 veranlaßt worden, sich in mehreren Briefen gegen die Bewunderung im Trauerspiel zu erklären. Der bewunderte Held ist für ihn Gegenstand der Epopöe, die Bewunderung der Ruhepunkt des Mitleids.

Z. 31ff. Über Cronegks Preisstück schrieb Lessing am 22. Oktober 1757 an Mendelssohn: „Der Codrus hat nichts weniger als meinen Beifall. Doch wünschte ich, daß Herr Nicolai dem Verfasser nicht alle Wahrheiten sagte, die man ihm sagen könnte. Wenn ich ein paar ruhige Stunden finde, so will ich einen Plan aufsetzen, nach welchem ich glaube, daß man einen bessern Codrus machen könnte." In einem andern Briefe (21. Januar 1758) nennt er als einen Grund seines Mißfallens, daß ganz unnötige Erdichtungen eingemischt seien.

Am 18. Februar skizziert er den Plan eines eigenen „Codrus“, der indessen nicht zur Ausführung gelangte (vgl. Einleitung zum „Philotas“). An unserer Stelle schließt er sich an Mendelssohns Urteil im 190. Literaturbriefe an: „Der Hauptvorwurf des Trauerspiels ist der Tod des Codrus fürs Vaterland. Codrus pro patria non timidus mori. Die Bereitwilligkeit, sich dem Wohl des Vaterlandes aufzuopfern, sollte also in dem Charakter des Codrus hervorleuchten, und ihn von allen übrigen handelnden Personen unterscheiden. Allein Medon, Elisinde und Philaide sind alle Augenblick bereit, für Athen, für den König, und einer für den andern zu sterben. Wenn unter diesen großmütigen Seelen irgendeine Uneinigkeit entstehet, so ist es immer um den Vorzug, zu sterben; so sehr entfernt sind sie von der feigen Liebe zum Leben und also auch von der Befremdung, mit welcher gemeine Seelen einen willigen Tod betrachten. Der Zuschauer, dem diese heroischen Gesinnungen beständig vor den Ohren gehen, muß zuletzt das Betragen des Codrus eben nicht außerordentlich finden. Er wird sich vielmehr verwundern, daß der große Codrus den Tod fürs Vaterland nicht so entschlossen, nicht so freudig stirbt, als jede andere von den handelnden Personen tun würde. In der Tat, der Entschluß, für Athen zu sterben, macht den König bekümmert, unruhig und niedergeschlagen, indessen daß die übrigen handelnden Personen nichts sehnlicher wünschen, als für Athen oder auch einer für den andern zu sterben.“ — Elisinde und Philaide sind Prinzessinnen vom Geblüt des Theseus; Medon der Sohn der Elisinde.

Zweites Stück. S. 30. Z. 38. Die Bekehrung Clorindens im 12. Gesange des „Befreiten Jerusalem“. Clorinde, das ausgesetzte Kind des christlichen Äthiopierfürsten Senap, war unter den Mohammedanern aufgewachsen. Im Kampf fällt sie von Tancreds Händen und verlangt sterbend die Taufe. Tancred vollzieht sie, und sie verscheidet.

S. 31. Z. 28. Zamor, der edle Wilde in Voltaires „Alzire“, der sich keinem Bekehrungsversuche zugänglich gezeigt hat, wird zur bewundernden Anerkennung des Christentums erst gezwungen, als sein tödlich getroffener Gegner sterbend ihm vergibt.

Z. 35. Über Corneilles 1640 entstandene Tragödie, die zur Zeit der Christenverfolgung des Decius in Armenien spielt, hatte Lessing am 18. Dezember 1756 an Mendelssohn geschrieben: „In eben dem Verhältnisse, in welchem die Bewunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleiden auf der andern ab. Aus diesem Grunde halte ich den Polyeukt des Corneille für tadelhaft, ob er gleich wegen ganz anderer Schönheiten niemals aufhören wird, zu gefallen. Polyeukt strebt ein Märtyrer zu werden; er sehnet sich nach Tod und Martern; er betrachtet sie als den ersten Schritt in ein überschwenglich seliges Leben; ich bewundere den frommen Enthusiasten, aber ich müßte befürchten, seinen Geist in dem Schoße der ewigen Glückseligkeit zu erzürnen, wenn ich Mitleid mit ihm haben wollte.“

S. 32. Z. 1. Hier zum erstenmal die Definition des Aristoteles, die im 74.—78. St. ausführlich behandelt wird.

Z. 21 ff. Der Ergänzer ist der Wiener Archivar Cassian

Anton v. Roschmann-Hörburg (1739—1806), der diese Arbeit 1764 für die Aufführung des Stückes in Wien besorgte. Seine Fortsetzung ist gleichfalls in Bd. 72 von Kürschners National-Literatur zu finden. Vgl. auch Kummer, Archiv f. Literaturgesch. IX, 64 ff.

S. 32. Z. 35. Staupe: ansteckende Krankheit. Während das Wort jetzt nur noch eine Erkrankung der Hunde bezeichnet, wurde es zu Lessings Zeit auch auf die Menschen angewendet.

S. 33. Z. 7. Utopien: Nirgendheim. Der englische Kanzler und Philosoph Thomas Morus (1480—1535) nannte Utopia die Insel, auf die er seinen Idealstaat verlegte.

Z. 8. Lichtputzer: Die Bühnenbeleuchtung war Kerzenlicht, das in jeder Pause gereinigt werden mußte.

Z. 30 u. 32. Worte Clorindens in der 3. Szene des 1. Aktes.

S. 34. Z. 31. Bereits im 17. Jahrhundert hatten Hamburger Pastoren, an ihrer Spitze Reiser mit seiner Schrift: „Theatromania oder Werke der Finsternis in denen öffentlichen Schauspielen", dem Theater den Krieg erklärt; 1769 nahm Lessings späterer Gegner Goeze den Kampf wieder auf.

Drittes Stück. S. 34. Z. 36. Gemein: allgemein, alltäglich.

S. 34. Z. 39. Über den Vortrag moralischer Stellen hatte Lessing 1757 mit Mendelssohn korrespondiert, der bei einer Vorstellung der „Miß Sara Sampson" die Beobachtung gemacht haben wollte, daß sich philosophische Stellen zur Deklamation nicht eignen: „Wenn die Philosophie sich in ihrer ganzen Stärke zeigt, so will sie mit einer gewissen Monotonie ausgesprochen werden, die sich auf dem Theater nicht gut ausnehmen kann." Lessing antwortete damals (14. September 1757): „Der Grundsatz ist richtig: Der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Allein das philosophische Erhabne ist meines Erachtens am wenigsten dazu geschickt; denn ebensowenig Aufwand, als der Dichter, es auszudrücken, an Worten gemacht hat, muß der Schauspieler, es vorzustellen, an Gebärden und Tönen machen. ... Ich berufe mich statt des besten Beweises auf den Unterschied, der unter den Gebärden des Schauspielers ist. Einen Teil der Gebärden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt, er kann sie machen, wenn er will; es sind dieses die Veränderungen derjenigen Glieder, zu deren verschiednen Modifikationen der bloße Wille hinreichend ist. Allein zu einem großen Teil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am sichersten erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert; eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zutun erfolgt. Wer ihm also diese Verfassung am meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am meisten."

S. 36. Z. 6 ff. Lessing wiederholt hier eine Beobachtung, die er bereits am Schlusse seines „Auszuges aus dem ‚Schauspieler' des Herrn Remond von Sainte Albine" (Theatralische Bibliothek 1754) entwickelt hatte: „Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers,

von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzuahmen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren." — Vgl. Einleitung S. 12f. Wilhelm Wundt („Der Ausdruck der Gemütsbewegungen." Essays, S. 235) bestätigt Lessings Auffassung; nur sollte es Z. 34 geradezu heißen: er wird ein wahrer Zorniger sein.

Viertes Stück. S. 39. Z. 1. Chironomie: Händesprache. Quintilian in seinem Werke „De institutione oratoria" gibt von dieser Kunst einen Begriff.

S. 39. Z. 13ff. In Dubos' „Ausschweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten", die Lessing 1755 für die „Theatralische Bibliothek" übersetzt hatte, ist dieses Thema ausgeführt. Lessings eigenes Fragment „Abhandlung von den Pantomimen der Alten" fällt spätestens in das Jahr 1750. In Lessings Kollektaneen findet sich ein späteres Blatt mit der Überschrift: „Pantomime":

> „Hier will ich die verabredeten Gebärden und Zeichen sammeln, durch welche bei den Alten die Kunst der Pantomime sehr erleichtert wurde.
>
> 1. Unter Plautus siehe ein Exempel, durch die Finger große Zahlen anzugeben.
>
> 2. Digiti crepitu poscebatur matula. Mart. III, 82."

Z. 30ff. Vom Unterricht durch den Tanzmeister der Schönemannschen Truppe erzählt der Schauspieler und Dramatiker Brandes in seiner „Lebensgeschichte": „Der Ballettmeister unterrichtete mich, meinen Körper mit Anstand zu tragen, und Hände und Füße gehörig zu gebrauchen, um dem, was ich zu sagen hätte, Nachdruck und Grazie zu geben. Z. B. Ein Dritteil des Gesichts müsse allemal gegen den Mitspielenden und zwei Dritteil gegen die Zuschauer gerichtet sein; bei Hebung der rechten Hand müsse der linke Fuß, und bei Hebung der linken Hand der rechte Fuß vorgesetzt werden; bei einer solchen Bewegung der Hände müsse sich erst der obere Teil des Arms vom Körper lösen, bis zu einer gleichen Linie langsam erheben und dann in der Mitte sanft biegen; hierauf würde der untere Teil und endlich die Hand in Bewegung gesetzt, welche nun, mit leicht gesenkten Fingern, den Inhalt des vortragenden Textes andeuten müsse — dies nannte er eine Schlangenlinie oder auch wellenförmige Bewegung. Zugleich müsse sich das Auge allemal nach der Seite, wo die Hand tätig wäre, hinlenken usw." Noch Goethe gibt in seinen „Regeln für Schauspieler" ähnliche formale Vorschriften.

Z. 31. krieplicht: provinziell für krüpplig.

S. 40. Z. 3. Portebras: verstümmelt aus port de bras, ein Fachausdruck für die vom Tanzmeister einstudierte konventionelle Armhaltung.

S. 40. Z. 15ff. Bedeutende Gesten waren im Sinne Lessings die einfach hinweisenden; malerische solche, die das gesprochene Wort durch eine Nachbildung der äußeren Form des Gegenstandes illustrieren; pantomimisch die Bewegungen, die an Stelle des gesprochenen Wortes treten. Für die Erläuterung hatte Lessing bereits Materialien gesammelt. Es findet sich in den Kollektaneen ein Blatt mit der Überschrift „Beredsamkeit, körperliche“:

„Malende und bedeutende Gebärden und Gesten, die allgemein oder doch in gewissen Gegenden allgemein verständlich sind.

I. In der Geschichte des Bruder Gerundio von Campazas, deutsch. Übers. S. 6.

Da ich sagte solche, zog ich alle Fingerspitzen ganz enge zusammen, ebenso wie man gewöhnlich von einer Menge spricht.“

Das Fragment „Der Schauspieler“ bringt Beispiele aus Schlegels „Canut“.

S. 40. Z. 41ff. Die Verse stehen „Olint und Sophronia“ II, 4.

S. 42. Z. 4ff. Im zweiten Auftritt des dritten Aufzuges von „Olint und Sophronia“.

Z. 31f. Eine französische Konstruktion: toute guerrière qu'elle était.

Fünftes Stück. S. 43. Z. 10ff. Lessing hatte in der Ankündigung S. 26, Z. 7f. es dem Schauspieler zur Pflicht gemacht, für den Dichter zu denken.

S. 43. Z. 35. Gasconade: Prahlerei, wie sie den Gascogniern nachgesagt wird.

S. 44. Z. 20ff. Hamlet III, 2.

Z. 35ff. Die Frage, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne, hat Rémond de Sainte Albine in seinem „Comédien“ behandelt: „le feu dans une personne de théâtre n'est autre chose que la célérité et la vivacité, avec lesquelles toutes les parties qui constituent l'acteur concourent à donner un air de vérité à son action.“

S. 45. Z. 24ff. Vgl. Laokoon Teil 4, S. 304ff.

S. 46. Z. 7. Möglicherweise zielt die Bemerkung auf den Schauspieler Boek (vgl. Register), dem diese Manier nachgesagt wird. Er soll 1768, als Friedr. Ludw. Schröder nach Hamburg zurückkehrte, diesem sein Rezept anvertraut haben: „O jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatscht werden, wenn ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer.“

Z. 27f. Auf den Theaterzetteln lautet der Titel: „Der Sieg der vergangenen Zeit“; im Französischen „Le triomphe du temps passé“.

Z. 34ff. Cleon und Javotte, die sich vor 40 Jahren geliebt hatten, treffen als Witwer wieder zusammen. Beide erkennen einander nicht mehr, sondern jedes sieht das Bild des einst Geliebten in dem Kinde des andern und richtet sein Verlangen nach der blühenden Jugend. Doch führt die Selbsterkenntnis der Alten schließlich zum Verzicht und zum Liebesglück des jungen Paares.

Sechstes Stück. S. 47ff. Als Verfasser beider Theaterreden nennen Schmidts „Chronologie des Theaters" und Schützes „Hamburgische Theatergeschichte" den Altonaer Rektor Joh. Jak. **Dusch**, ein Opfer der Literaturbriefe (vgl. Register). Solche Prologe und Epiloge, die im Kostüm der Rolle gesprochen und gelegentlich in ihrem Charakter gedichtet waren, liebte das 18. Jahrhundert; auch Goethe noch hat als Theaterleiter für fremde Stücke, z. B. Banks „Essex", Ifflands „Alte und neue Zeit" Epiloge verfaßt. Die Sitte war namentlich in England verbreitet; vgl. S. 53, 6ff.

Siebentes Stück. S. 51. Z. 18. Die Stelle deutet bereits auf den Patriarchen des „Nathan" voraus.

S. 51. Z. 43ff. Im Frühjahr 1756 hatte Nicolai mit dem Prospekt seiner Zeitschrift „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" einen Preis von 50 Talern für das beste Trauerspiel ausgeschrieben und in seiner „Abhandlung vom Trauerspiel" im ersten Heft Anregungen zur Bearbeitung zu geben versucht.

S. 53. Z. 39. Den Widerspruch zu dem Urteil der „Literaturbriefe" ließ sich der Rezensent der Klotzschen Deutschen Bibliothek (vgl. Anm. zu S. 413, Z. 34) nicht entgehen: „Daß auch große Kunstrichter sich in ihren Urteilen nicht gleich bleiben, erweise ich aus dem Urteile über Duschen. Hier heißt er ein Dichter, der es mehr als irgendein andrer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben, hier heißt er der Deutschen Dryden, der mehr als alle unsere Engelländer Moral und Kritik mit attischen Salze zu würzen versteht. Dies schreibt Duschens Rezensent in den Literaturbriefen, zu denen sich Herr Lessing in der Allgemeinen Bibliothek hat bekennen lassen, so sehr er es ehemals in der Vorrede zu den Fabeln leugnete."

Achtes Stück. S. 54. Z. 3f. Nach der „Melanide" wurde noch ein pantomimisches Ballett „Der Wirt auf dem Berge" von Curioni gegeben. Lessing übergeht diese Zugaben regelmäßig.

S. 54. Z. 10. Praß: ursprünglich Lärm, lärmendes Gelage (vgl. „prassen"), dann geringschätzig Haufe, Durcheinander, Plunder. Vgl. S. 224, Z. 6, S. 336, Z. 12.

S. 55. Z. 21. Mouvement: Tempo. Lessings Behauptung, daß dieses im ganzen Musikstück gleichförmig bleiben müsse, ist zu berichtigen (vgl. Kalischer, Lessing als Musikästhetiker, Dresden 1889).

Z. 31. Periode: in Lessings Sprachgebrauch männlich.

S. 56. Z. 37. Die Besprechung im 167. Literaturbrief stammt von Mendelssohn.

S. 57. Z. 8. Zunächst entsagen die Liebenden einander auf das Gebot des Vaters hin; aber nach dem edelmütigen Zurücktreten des vom Vater bestimmten Bräutigams findet der Bund doch noch den Segen der Eltern.

Z. 27. „Siegmund, du süßer Amant" in Schillers „Jeremiade", V. 12.

Z. 29. Gesuchterer: doppelter Komparativ, bei Lessing mehrmals zu beobachten. Vgl. S. 82, Z. 6; S. 108, Z. 39; S. 339, Z. 21.

Neuntes Stück. S. 59. Z. 21 f. Lessing übersieht, daß Julie im 63. Brief des ersten Teiles ausführlich ihrer Freundin Claire über das brutale Auftreten des Vaters berichtet.

S. 59. Z. 32. Die Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts war noch nicht ganz frei von solchen naturalistischen Effekten, die bei den Wandertruppen des 17. Jahrhunderts durchaus üblich waren. Selbst Ekhof und Schröder sollen sich noch gelegentlich einer Blutblase bedient haben.

S. 60. Z. 31. Der Schatz: Lessings eigene Bearbeitung des Plautus; vgl. III, 291 ff.

S. 61. Z. 27. Sykophant: Der berufsmäßige Angeber, ursprünglich der Feigendenunziant, der die unbefugte Ausfuhr von Feigen aus Attika verriet.

Zehntes Stück. S. 62. Z. 24. Schulwitz, der deutsche Name des Schloßintendanten (Mr. Pincé) im „Gespenst mit der Trommel". Vgl. 17. St., S. 89 ff. — Masuren, die Hauptperson des „Poetischen Dorfjunkers".

S. 62. Z. 32. Die neue Agnese: bei der zweiten Aufführung vom 8. Juli (vgl. S. 219) wurde Löwen als Verfasser genannt. Der Name Agnese seit Voltaires „Frauenschule" sprichwörtlich für ein unschuldiges Mädchen.

S. 63. Z. 7 ff. Voltaires Märchen: „Gertrude ou l'éducation d'une fille."

Z. 13. Gabalis: „Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes", ein Werk des Abbé Montfaucon de Villars, das die geheimen Wissenschaften behandelt; vgl. IV, 85, Z. 35 und Anm.

Z. 16. Sylphen: Elementargeister, die in der Lehre des Paracelsus und danach beim Grafen Gabalis eine Rolle spielen. Vgl. IV, 332, 4.

S. 64. Z. 1 ff. Voltaire schickte seiner „Semiramis" eine „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne" voraus.

Z. 3. Die liaison des scènes war eine der äußerlichsten Regeln der französischen Poetik, die auch Gottsched dem Boileau und Hédelin nachgesprochen hatte: „Wenn jemand auftritt, so muß er allezeit jemanden finden, mit dem er redet, und wenn jemand weggeht, so muß er einen dalassen, der die Bühne füllet." Da der Aktschluß nicht durch Fallen des Vorhanges, sondern nur durch Leerwerden der Bühne bezeichnet wurde, mußte der Dichter darauf sehen, innerhalb des Aktes die Bühne stets besetzt zu halten. (Vgl. S. 198 f.)

Z. 21. An der Stelle eines alten Ballspielsaales war 1689 mit großem Kostenaufwand das Theater erbaut worden, über dessen Zustand Voltaire Klage führen mußte. 1770 wurde dieser Bau, der in der heutigen Rue de l'Ancienne Comédie lag, aufgegeben und die Bühne nach den Tuilerien verlegt; 1800 wurde das heutige Théâtre français eröffnet.

Eilftes Stück. S. 65. Z. 37. Der Schatten des Darius in den „Persern" des Aischylos, vermutlich ein Vorbild des Voltaire.

S. 66. Z. 5. Über das Verhältnis des Dramatikers zur Geschichte vgl. die St. 19, 24 und 89 (S. 95 ff., S. 115, S. 365 ff.). Dazu W. Wetz,

über das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit und Geschichte, Studien zur Hamburg. Dram. 1 (Zeitschr. f. vergl. Literaturgesch. 9, 145ff.).

S. 67. Z. 14. Ähnlich Mendelssohn im 84. Literaturbrief: „Wer ist in England noch der incredulus gewesen, der an der Erscheinung des Geistes im Hamlet gezweifelt hätte?"

Z. 20. Lessing schiebt hier Shakespeare Wirkungen der modernen Illusionsbühne unter, die bei den Aufführungen seines Theaters, die bei Tageslicht stattfanden, nicht zu erreichen waren (vgl. Kettner, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur X, 285).

S. 68. Z. 3ff. Mit der Beachtung der pantomimischen Handlung steht Lessing unter dem Einfluß von Diderots Brief über die Taubstummen (Heinr. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik S. 253).

Zwölftes Stück. S. 69. Z. 18. Dieser Satz richtet sich gegen Voltaires Behauptung: „Les anciens avaient souvent dans leurs ouvrages le but d'établir quelque grande maxime: ainsi Sophocle finit son Oedipe en disant qu'il ne faut jamais appeler un homme heureux avant sa mort".

S. 69. Z. 37. Verzierungen: Dekorationen.

S. 70. Z. 2f. Von den Werken des Destouches war 1756 bei Nicolai in Berlin eine anonyme Übersetzung in 4 Bd. erschienen.

Z. 21. Hume: eigentlich Home, vgl. Register.

S. 71. Z. 29. Die deutsche Übersetzung der „Eifersüchtigen Ehefrau", die Ackermann 1764 aufgeführt hatte, stammte von Bode.

S. 72. Z. 12. Die italienische Übersetzung von Gabrielli.

Z. 16. Voltaire gibt sogar in der S. 70, Z. 20 erwähnten Vorrede ein Dankschreiben Humes wieder, worin es heißt: „Vous avez affaibli le caractère de Frélon, et vous avez supprimé son châtiment à la fin de la pièce." Lessing war diesmal von dem Versteckspiel nicht so überzeugt wie später bei der „Merope" (vgl. St. 41). Er schrieb am 11. Februar 1761 an Mendelssohn: „Das Publikum besteht noch immer darauf, Voltaire sei der Verfasser des „Café", so wenig die Anlage des Stücks auch Voltairen ähnlich sieht. Meine Freunde melden mir aus Hamburg, es hätten verschiedene Kaufleute von da nach England geschrieben und die Urschrift verlangt, man hätte ihnen aber geantwortet, es sei kein englisches Stück unter diesem Namen bekannt. Ist das Stück anders von Voltairen, so muß die Luft der republikanischen Freiheit, die er jetzt atmet, seine ganze Denkungsart verändert haben."

Z. 28. Mit Absicht übergeht Lessing „Die Gouvernante", eine derbe Posse des als „Bernardon" bekannten Wiener Schauspielunternehmers und Hanswurstes Felix Joseph v. Kurz.

Z. 33. Im 3. Bd. der „Deutschen Schaubühne" als 12. St. (1741). Gottsched selbst leitete die Übersetzung ein und suchte die Teilung in 5 Akte, die auf seine Veranlassung geschehen war, zu rechtfertigen, weil im Original die Akte zu lang und zu ungleich gewesen seien. Er versicherte, daß „die Wahrscheinlichkeit im Ankommen und Abgehen der Personen durch die kleinen Veränderungen sehr wohl er-

halten worden" sei. Über die Bearbeitung s. Paul Schlenther, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie", (Berlin 1886). S. 173ff. — weiland berühmten: Gottsched war am 12. Dezember 1766 gestorben.

S. 72. Z. 34. Als die „geschickte Freundin" pflegte Gottsched selbst seine Frau zu bezeichnen.

S. 73. Z. 14ff. Im 2. Akte, Sz. 6 des Originals: „Mr. des Mazures. Mademoiselle, vous me surprenez à mon tour. Je vous croyais une Virtuose. Angélique. Fi donc, Monsieur, pour qui me preniez-vous? Je suis une honnête fille, afin que vous le sachiez. Mr. des Mazures. Mais on peut être une honnête fille et être une Virtuose. Angélique. Et moi je vous soutiens que cela ne se peut pas. Moi, une Virtuose!

Dreizehntes Stück. S. 73. Z. 26. Agnese: vgl. Anm. zu S. 62, Z. 32. Der Titel des Lustspieles lautet im Französischen: „La fausse Agnès ou le Poète campagnard".

S. 74. Z. 1ff. Innerhalb von Gottscheds Zeitschrift „Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" war 1740 eine Kontroverse zwischen Gottl. Benjamin Straube (Versuch eines Beweises, „daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne") und Joh. El. Schlegel („Schreiben über die Komödie in Versen") zum Austrag gekommen. Schlegel kehrte trotzdem in seinen späteren Lustspielen zur Prosa zurück.

S. 74. Z. 31. Quadrille: ein Kartenspiel.

Z. 39. Fr. Praatgern: Sie hat ihr eigenes Kind mit der wahren Tochter des reichen Herrn Richard, die ihr im Alter von einem Jahre zur Erziehung anvertraut war, vertauscht. Der Bewerber, Herr v. Jungwitz, findet indessen die kluge Leonore heraus, und nachdem sie als das rechte Kind erkannt worden ist, erhält er ihre Hand, während die „stumme Schönheit", Charlotte, einem Philosophen gegeben wird.

S. 75. Z. 33. Bereits bei der ersten Aufführung am 10. Juli 1755 in Frankfurt a. O. hatte sich das Trauerspiel als zu lang erwiesen. Lessing hat in Briefen an Nicolai im August und September die Breite des Dialogs verteidigt, aber doch gewisse Abänderungen in Aussicht gestellt, die er indessen bei der Ausgabe von 1772 unterließ. Für die Leipziger Aufführung nahm Weiße Verkürzungen vor; über die Striche auf dem Hamburger Theater vgl. Litzmann, F. L. Schröder I, 93.

S. 76. Z. 6. Am 22. Mai 1767 schreibt Lessing an seinen Bruder Karl: „Laß ja an dem Kataloge [der zu versteigernden Bibliothek] fleißig drucken, und setze von den dort zurückgebliebenen Büchern noch dazu, was Du willst, ohne mir es erst zu schicken. Unter den medizinischen Disputationen aber suche mir eine aus: „Von dem Zupfen der Sterbenden"; ich weiß nicht, wie der Verfasser heißt, auch kann ich mich auf den lateinischen Titel nicht besinnen; Du wirst sie aber bald erkennen, und sie muß zuverlässig da sein. Schicke mir sie gleich." — Die Schauspielerin Karoline Schulze, die durch Friederike Hensel aus Hamburg verdrängt worden war, behauptet in ihren „Lebenserinnerungen" (Riehls Historisches Taschenbuch 1873, S. 398),

die Rivalin habe ihr diese Nuance abgeguckt. — Das Problem des theatralischen Todes beschäftigte die Ästhetik des 18. Jahrhunderts in besonderem Maße, weil die Nachahmung der Wirklichkeit hier verletzend wirken konnte. In Gottscheds „Beiträgen zur Kritischen Historie" IV, 390ff., war der Rat gegeben, die Personen, überhaupt nicht vor den Augen der Zuschauer sterben zu lassen. Joh. El. Schlegel verlangte vom Darsteller eine Nachahmung nur dessen, „was bei dem schrecklichen Augenblicke des Todes noch Süßes und Sanftes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einen schläfrigen Menschen als einen, der mit dem Tode kämpft, anzuzeigen scheinet ... kurz, man wird sich selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich jedermann wünschen möchte und keiner erhält." Vgl. Sexau, „Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts", Bern 1906, S. 98f.

Vierzehntes Stück. S. 76. Z. 17. In dem französischen Kunstrichter, der an der angegebenen Stelle einen Auszug aus dem Stück und die Übersetzung einiger Auftritte gibt, ist Diderot erblickt worden; gewiß mit Unrecht, soweit sich diese Vermutung auf die Erwähnung S. 77, Z. 25, stützt; denn dort ist nur die Richtung in den Namen ihrer beiden Vorkämpfer charakterisiert.

S. 76. Z. 21ff. gibt einige Sätze aus der Besprechung wieder, z. B. „Les noms des rois et des héros sont imposants sur le théâtre; mais tout ce qui impose n'intéresse pas . . Il est dans l'homme de ne s'affecter que de ce qui arrive à ses semblables: or les rois ne sont nos semblables que par les sentiments de la nature et par ce mélange de biens et de maux qui confondent toutes les conditions en une seule qui est celle de l'homme. "

Z. 32. Marmontel in seiner Poétique française II, chap. X, nachdem er Lillos „Kaufmann von London" erwähnt hat.

S. 77. Z. 36. Das Stück: „L'humanité ou le tableau de l'indigence" wird Diderot zugeschrieben.

S. 78. Z. 1ff. Voltaire an Berger (24. Okt. 1736) über sein Stück L'enfant prodigue.

Z. 6ff. Le Joueur, ein fünfaktiges Lustspiel in Versen, war 1696 zum erstenmal aufgeführt worden. Die Übersetzung, die Lessing 1748 gemeinsam mit Christ. Fel. Weiße für das Leipziger Theater anfertigte, ist nicht erhalten. Dagegen sind einige Züge aus diesem Lustspiel auf den Riccaut de la Marlinière übergegangen.

Z. 26. Eine anonyme deutsche Übersetzung des Lustspieles L'amant auteur et valet erschien in Altona und Leipzig 1755.

S. 79. Z. 1ff. La mère coquette ou les amants brouillés lautet der Titel des 1664 erschienenen Lustspieles.

Z. 4ff. Les tromperies, finesses et subtilités de Maîstre Pierre Patelin wurde 1480 in Paris zum ersten Male aufgeführt und fand durch Reuchlin und Hans Sachs bereits früh in Deutschland Aufnahme. Durch David Augustin Brueys wurde der alte Patelin 1700 mit Hineinverflechtung einer Liebesintrige moderni-

stert; in der Bearbeitung von Jean Palaprat wurde er 1706 aufgeführt. Histoire du théâtre français XIV, 418.

S. 79. Z. 14ff. Lessings „Freigeist" vgl. III, 225ff.

Z. 25. Den Adrast spielte Ekhof, Frau Hensel die Henriette.

Z. 39. kostbar: eine Übersetzung des französischen précieux im übertragenen Sinne des Gezierten.

Funfzehntes Stück. S. 81. Z. 17. Mit dem „Othello" hatte bereits der 17. Literaturbrief die „Zayre" zusammengehalten. Vgl. IV, 58, Z. 4f.

S. 81. Z. 19. Die in der Fußnote zitierten Verse stehen in Colley Cibbers Prolog zur englischen Übersetzung Tragedy of Zara.

Z. 36ff. Wielands Shakespeare-Übersetzung, die in 8 Bänden Zürich 1762—66 erschien, enthält 22 Stücke, die bis auf den „Sommernachtstraum" in Prosa übersetzt sind. Ihr war nur die Julius Cäsar-Übersetzung des Herrn v. Borck (1741) und eine anonyme Übertragung von „Romeo und Julia" (1758) vorausgegangen. (Vgl. M. Joachimi-Dege, „Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik", Leipzig 1907, S. 58ff.) In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" und in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek", vor allem in Gerstenbergs „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur" war sie abfällig beurteilt worden. Wieland antwortete 1773 im „Teutschen Merkur": „Niemand kennt die Mängel der Übersetzung besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte, bloß Gerechtigkeit widerfahren ließ." Dagegen ist es wohl denkbar, wie Guhrauer annimmt, daß Lessing durch sein Wohlwollen die in den Literaturbriefen bezeigte Härte wieder gut machen wollte. In der Tat wurde Wieland dadurch versöhnt (Böttiger, Lit. Zustände u. Zeitgenossen I, 191f).

S. 83. Z. 39. Die Zwischenakte wurden damals mit Musikstücken ausgefüllt, wie noch heute bei Vorstadttheatern; vgl. das 26. und 27. St. Durch die äußerlichen Rücksichten, die Lessing anführt, waren freilich die gereimten Aktschlüsse nicht bestimmt; vielmehr dienten sie der gesteigerten Wirkung des Abganges; ein Grund, aus welchem Schiller in seinen späteren Stücken den Brauch von Shakespeare übernahm.

Sechzehntes Stück. S. 84. Z. 10ff. In seinem noch aus der Stuttgarter Zeit stammenden Aufsatz: „Über das gegenwärtige teutsche Theater" hat Schiller gewiß nicht in Lessings Sinn diesen Satz verallgemeinert: „Es ist noch die Frage, ob eine Rolle durch einen bloßen Liebhaber nicht mehr als durch einen Schauspieler von Handwerk gewinne?"

S. 84. Z. 20. Lessing schrieb irrtümlich Colley Cibber; Colley, der Vater, war der Verfasser des Prologes (S. 81, Z. 19); sein Sohn Theophilus der Schauspieler.

S. 85. Z. 17. Cosack gibt folgende Übersetzung der Verse:

„Der Todesschauer, der durch alle Adern
Mir rann, ist jetzt kein Schmerz mehr, das genüge

Dir, edle Seele, um dich zu befriedigen. —
Du wildes Herz, verruchtes, jammervolles,
Bezahl' die Schuld des gräßlichen Verbrechens.
Grausame Hände, die — o Gott! — vom Blut
Des teuren Weibes ihr befleckt seid, wo —
Wo ist der Dolch, daß noch einmal
Durch meine Brust — Weh mir! wo ist der Dolch?
Mit scharfer Spitze — — Nacht wird's in mir
Und dunkel innen!
Warum denn kann ich nicht — vergießen all mein Blut —
Doch, doch, ich kann's — geliebte Seele, wo
Bist du? — Ich kann nicht mehr — o Gott
Könnt' ich dich sehn! Mir schwinden meine Sinne, Gott!"

S. 85. Z. 21. „verehret und gerochen" nach Schwabes Übersetzung in Gottscheds „Deutscher Schaubühne".

S. 86. Z. 14. Friedrich Duim war wahrscheinlich der Vater des Schauspielers Isaak Duim, den Lessing 1756 in Amsterdam gesehen haben mag.

S. 87. Z. 5. In die Pilze gehen: beim Suchen von Pilzen im Walde sich verirren, verloren gehen; Lessing gebraucht die ältere Schreibung „Bilz"; die Form „Pilz" wird noch in Adelungs Wörterbuch (1774) nur der „härteren oberdeutschen Mundart" zugeschrieben.

Z. 10. Monologe: la monologue, im 18. Jahrhundert auch in Deutschland meist weiblich gebraucht; vgl. Düsel, Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings (Theatergeschichtliche Forschungen XIV).

Siebzehntes Stück. S. 90. Z. 8. Die Übersetzung der Gottschedin war im 2. Band der „Deutschen Schaubühne" 1740 erschienen.

S. 90. Z. 12. Vgl. das 12. und 14. St.

Z. 15ff. Regnards Lustspiel war nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland wegen seiner Anachronismen angegriffen worden, und zwar bei Anlaß seiner Aufführung in Leipzig im Jahre 1741. Damals entstand Joh. El. Schlegels „Demokritus. Ein Totengespräche", und Gottsched schrieb in der Vorrede zum dritten Teil der „Deutschen Schaubühne": „Denn wer in dem alten Athen zu Demokrits Zeiten Könige, Hofleute, Glockentürme, Fischbeinröcke und andre solche vortreffliche Dinge verdauen kann, der muß ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen." — In Frankreich nahm die von Lessing zitierte Histoire du théâtre français das Stück in Schutz.

Z. 41ff. Strabo: ein Jünger Demokrits. — Thaler: ein Bauer, der mit seiner Tochter Criseis den Philosophen in seiner Wüste mit Nahrung versorgt. — Kleanthis: die Frau des Strabo, die dieser am Hofe des athenischen Königs Agelas unerwartet wiedertrifft.

S. 91. Z. 17. Die Verfasser der in der Fußnote zitierten Histoire du théâtre français, die anonym erschien, sind die Brüder Fr. und Cl. le Parfaict. Die 15 Bände dieser Annalen besprechen alle bis 1721 zum ersten Male auf dem Théâtre français aufgeführten Stücke.

Achtzehntes Stück. S. 91. Z. 18ff. Als zweites Stück wurde an diesem Tage „Ist er von Familie" von l'Affichard wiederholt; vgl. St. 17.

Z. 24. Marivaux starb im fünfundsiebzigsten Jahre (geb. 1688).

S. 92. Z. 5ff. Die Verbannung des Harlekins, aus der irrtümlich eine „Verbrennung" gemacht worden ist, nennt Lessing im 17. Literaturbrief (IV, 57) die „größte Harlekinade". Der Vorgang, der ins Jahr 1737 verlegt wird, und dem die Abschaffung des Harlekins in der Neuberschen Truppe bereits um 9 Jahre vorausging, richtete sich hauptsächlich gegen den Leipziger Harlekin Müller, der in Leipzig den Neubers mit seiner Truppe Konkurrenz machte. An der Farce ist Gottsched unschuldig, wenn sie auch auf seine Theorie sich stützen konnte. Bereits 1755 ist daher sein Name durch Bodmer (Edward Grandisons Geschichte in Görlitz) mit der Angelegenheit in Zusammenhang gebracht worden. Vgl. Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neueren Lustspiels S. 18ff. — Waniek, Gottsched S. 341ff.

Z. 17. Auch Lessings Peter in der „Alten Jungfer" ist ein seines Jäckchens entkleideter Harlekin. — Die deutsche Übersetzung der „Fausses confidences" stammt schwerlich von Joh. Christ. Krüger, in dessen Marivauxübersetzung (2 Bände 1747 und 1749) sie wenigstens nicht enthalten ist; vgl. Wittekind, Joh. Chr. Krüger, Berlin 1898, S. 13 und 105ff.

Z. 21. Arlequino stammt aus dem italienischen Volkstheater, während Pickelhäring und Hanswurst auf die englischen Komödianten zurückgehen.

Z. 28. Timon le Misanthrope (1722) und Le faucon et les oies de Boccace (1725), zwei Lustspiele von Louis François Delisle, der für das italienische Theater in Paris schrieb und in jedem Stücke den Harlekin individualisierte. Das zweite, mit dem deutschen Titel „Der Falke und die Gänschen im Busche" (statt „des Boccaccio") geht auf dem Umweg über Lafontaine auf Boccaccios berühmte Novelle „Der Falke" zurück, die Goethe 1776 zum Vorwurf eines Dramas nehmen wollte.

Z. 38. Der Parasit (Schmarotzer), eine Charakterfigur, die aus der jüngeren attischen Komödie in das römische Lustspiel übergegangen war.

Z. 41. Im Satyrspiel, das jeder tragischen Trilogie folgte, bestand der Chor aus den Satyrn, den bocksbeinigen Begleitern des Dionysos.

S. 93. Z. 4ff. In Justus Mösers Schrift „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen" (zuerst 1761) sagt Harlekin als sein eigener Verteidiger: „Herr Lessing, ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dermaleinst mein Lobredner zu werden, würde mir vielleicht hier einwenden, daß die Übertreibung der Gestalten ein sicheres Mittel sei, seinen Endzweck zu verfehlen, indem die Zuschauer dadurch verführt würden zu glauben, daß sie weit über das ausschweifende Lächerliche

der Torheit erhaben wären." Später hat Möser den Lessing unter-
geschobenen Einwand zurückgenommen.

S. 93. Z. 16. Wegen des Lobes der beiden mittelmäßigen Schauspieler will Friedr. Ludw. Schröder Lessing zur Rede gestellt haben. Er habe geantwortet: „Wollen Sie auf eine Redensart Gewicht legen, die sich selbst widerspricht? Was kann man sich nicht besser wünschen?"

Z. 23. „Die Belagerung von Calais" war am 2. April 1766 von der Ackermannschen Truppe in Hamburg aufgeführt worden, aber ohne großen Erfolg. Das Stück, das eine Zeitlang als das Nationaldrama der Franzosen galt, spielt in dem Krieg zwischen Eduard III. von England und Philipp VI. von Frankreich. Vgl. S. 424, Z. 10ff.

S. 94. Z. 1. Die Stadt ehrte den Dichter durch Verleihung des Bürgerrechtes. Das Diplom ist in der Histoire du théâtre français wiedergegeben.

Z. 17f. Aus dem Brief des Horaz an die Pisonen (De arte poetica, V. 328f.); in der Vossischen Übersetzung lautet die Stelle im Zusammenhang (die beiden hier zitierten Partien sind im Druck hervorgehoben):

„Euch hat, Griechen, den Geist, Euch hat den geründeten Ausdruck
Freundlich die Muse verliehn, da Ihr Ruhm, nichts weiter, ergeiztet;
Aber der römische Knabe, geübt in unendlicher Rechnung,
Kann durch Brüch' ein Ganzes zerstreun in die Hunderte." Sagt uns
Doch das Söhnchen Albins: „man hat fünf Unzen, und hebet
Eine davon; was bleibt? Nur heraus! Du weißt es." — Ein Drittel. —
„Bravo! Du sollst wohl bergen Dein Gut! und die eine dazu, was
Wird es?" — Ein halb. — „Hat so anrostende Sorge des Sparguts
Einmal die Seele getränkt; was hoffen wir Werke der Dichtkunst,
Würdig des Zedernöls, und gehegt im zypressenen Kästlein?" ...

S. 95. Z. 2ff. Der Stoff, dessen Schauplatz Lesbos zur Zeit vor dem Trojanischen Kriege ist, schließt sich an die Oper „Hypsipyle" von Metastasio an. Zelmire rettet ihren alten Vater, den König Polydor, indem sie ihn in einem Grabmal versteckt; sie kommt dadurch in Verdacht, ihn ermordet zu haben.

Z. 13ff. Drei Trauerspiele von Voltaire: „Zayre" spielt zur Zeit der Kreuzzüge, „Alzire" bei der Eroberung Mexikos; im „Mahomet" (Le fanatisme ou Mahomet le prophète) wollte Voltaire einen „Tartuffe mit dem Schwerte in der Hand" darstellen.

Neunzehntes Stück. S. 96. Z. 3ff. In der Übersetzung von Curtius, die Lessing vorlag, beginnt das neunte Kapitel der „Poetik": „Aus dem Angeführten erhellet, daß eines Dichters Pflicht nicht sei, zu erzählen, was geschehen ist, sondern was hätte geschehen sollen und nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit hat geschehen können. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Schreibart. Die Werke des Herodotus, in Verse gebracht, würden dennoch, sowohl mit als ohne das Silbenmaß, eine wahre Geschichte bleiben. Der Unterschied zwischen

beiden beruhet vielmehr darauf, daß der Geschichtschreiber erzählet, was geschehen ist: der Dichter aber, was geschehen sollte. Die Dichtkunst ist desfalls philosophischer und lehrreicher, als die Historie, weil sie auf das Allgemeine, die Historie aber nur auf das Besondere, gehet. Das Allgemeine aber ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit redet oder tut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beileget.“ Vgl. auch S. 113, Z. 22 und Anm.

S. 96. Z. 43ff. Der Tyrann ist Antenor, der die Herrschaft über Lesbos an sich gerissen hat. — Rhamnes, sein Vertrauter, der am Schluß das Urteil über ihn vollzieht. — Ilus, Zelmirens Gatte, der am Ende des zweiten Aktes aus Troja zurückkehrt.

S. 97. Z. 10ff. Zelmire hat gehört, daß Polydor auf die trojanischen Schiffe gerettet sei; als diese bedroht werden, glaubt sie den Vater zu retten, indem sie das Grabmal als seinen Aufenthalt angibt. Zu ihrem Entsetzen wird er wirklich daraus hervorgezogen, denn er war nach der Schlacht in der Verkleidung eines phrygischen Soldaten, unerkannt von Zelmire, dorthin zurückgekehrt.

Z. 24. Azor: Zelmirens Bruder, der durch Antenor ermordet worden ist. Im zweiten Akt erzählt ein thrakischer Kriegsknecht, daß er von dem sterbenden Azor einen Brief erhalten habe, worin dieser den Antenor als seinen Mörder bezeichne. Aber erst am Schluß des fünften Aktes bringt Rhamnes diesen Brief zur Verlesung.

Z. 40. Tautologie: Wiederholung des gleichen Gedankens.

S. 98. Z. 18. Mit Houdar de la Motte hatte sich Voltaire in der Vorrede zu seinem „Ödipus“ auseinandergesetzt: „M. de la Motte prétend qu'au moins une scène de tragédie mise en prose ne perd rien de sa grâce ni de sa force. Pour le prouver, il tourne en prose la première scène de Mithridate, et personne ne peut la lire. Il ne songe pas que le grand mérite des vers est qu'ils soient aussi corrects que la prose; c'est cette extrême difficulté surmontée qui charme les connaisseurs: réduisez les vers en prose, il n'y a plus ni mérite ni plaisir.“ Lessing, der La Mottes Fabeltheorie bekämpft, stimmt mit seiner Kritik der Tragödie sonst vielfach überein; vgl. E. Aspelin, Lamottes Abhandlungen über die Tragödie, verglichen mit Lessings Hamburgischer Dramaturgie (Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte N. F. XIII, S. 1ff., 269ff.).

Z. 30f. So sagt der Franzose Remond de St. Mard in seiner Poetik: „Après avoir ainsi rendu justice à la rime, je dis hardiment qu'elle a grand besoin du surcroît de plaisir que lui donne la convention et le mérite de la difficulté vaincue.“ (Oeuvres IV, 44.)

Zwanzigstes Stück. S. 99. Z. 10ff. Gottsched selbst hatte 1751 das rührende Lustspiel der Frau v. Graffigny (vgl. Register) zur Aufführung empfohlen; die Kochsche Truppe in Leipzig spielte bald danach die Übersetzung seiner Frau, die 1753 im Druck erschien, zuerst in einer fehlerhaften Wiener Ausgabe, dann in Leipzig unter dem Titel: „Cénie oder die Großmut im Unglück, ein moralisches Stück der Frau von Grafigny, aus dem Französischen.“ Ob die Besprechung des Buches in

der „Berlinischen privilegierten Zeitung“ vom 24. Mai 1753 mit Recht Lessing zugeschrieben wird, muß zweifelhaft erscheinen; denn zu dem Urteil in der „Dramaturgie“ steht die damalige galante Behandlung in vollstem Widerspruch: „Sie hat an der Frau Gottschedin die würdigste Übersetzerin gefunden, weil nur diejenige zärtliche Gedanken zärtlich verdolmetschen können, welche sie selbst gedacht zu haben fähig sind.“

S. 99. Z. 28. Dorimond, der Oheim des Wüstlings Mericourt, begünstigt dessen Werbung um seine vermeintliche Tochter Cénie.

S. 100. Z. 36. Dorsainville, der nach fünfzehnjähriger Abwesenheit aus Indien zurückkehrt, ist ihr wahrer Vater; als ihre Mutter, ohne es zu wissen, erweist sich die Gouvernante Orphise (S. 100, Z. 39).

S. 101. Z. 22. „Alle Glieder des Pantomimen sind soviel Zungen, mit welchen er reden kann, ohne den Mund aufzutun.“ Aus einem Gedicht „De pantomimo“ in einer lateinischen Anthologie. Lessing fand die Verse:

> „Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,
> Quae facit articulos ore silente loqui“

im 16. Abschnitt von Dubos' „Theatralischen Vorstellungen der Alten“, die er für die „Theatralische Bibliothek“ übersetzte.

Z. 24. Lessings Schreibung Weiß ist an dieser und den folgenden Stellen berichtigt. — Die 1766 erschienene, als Trauerspiel angelegte und auf Anraten der Freunde zum guten Schluß geführte „Amalia“ ist in der ganzen Anlage von Lessings „Miß Sara Sampson“ abhängig (vgl. Minor, „Chr. Fel. Weiße“, S. 108ff.). Die von ihrem Liebhaber Freemann verlassene Amalia sucht diesen in dem Gasthofe, in dem er mit der schönen Sophie weilt, auf, nachdem sie gehört hat, daß diese Frau durch ihre Spielwut ihn zugrunde zu richten droht. In Männerkleidern als Manley erwirbt sie das Vertrauen der Nebenbuhlerin und sucht in Liebesbewerbungen, deren Zeuge Freemann wird, sein Vertrauen zu der Geliebten zu erschüttern. Sie wird indessen durch den Widerstand gerührt und zum Verzicht bewegt. Das Stück schließt mit einer Doppelhochzeit. Amalia reicht ihrem treuen Begleiter Hearty die Hand und führt dem Paare Freemann und Sophie, das nunmehr seinen Bund kirchlich zu weihen beschließt, das fünfjährige Kind zu, das sie fortgegeben hatten und für dessen Erziehung Amalia in der Zwischenzeit Sorge trug.

Z. 40. Weiße befolgte Lessings Rat und ließ die „Amalia“ 1783 in seinen „Lustspielen“ in umgearbeiteter Form erscheinen. U. a. gab er auch dem S. 102, Z. 25ff. gemachten Vorschlag nach.

Einundzwanzigstes Stück. S. 103. Z. 37. Miles gloriosus: Der prahlerische Soldat.

S. 103. Z. 40. Truculentus: Der Trotzige.

S. 104. Z. 10. Die Stelle des Cicero lautet: „Deforme etiam est, de se ipsum praedicare, falsa praesertim, et cum irrisione audientium imitari militem gloriosum“ (Auch ist es häßlich, von sich selbst

ein Loblied zu singen, besonders ein unwahres, und zum Gespött der Zuschauer dem prahlerischen Soldaten es gleichzutun).

S. 104. Z. 13f. Worte des Sklaven Palästrio im Anfang des 2. Aktes: „Alazon ist im Griechischen der Titel der Komödie; im Lateinischen sagen wir dafür Gloriosus."

Z. 18. Thraso im „Eunuch" des Terenz.

Z. 20. Vgl. das 9. Stück (S. 61, Z. 24ff.), das 17. Stück (S. 89, Z. 23ff.), später das 29. Stück (S. 136, Z. 20ff.).

S. 105. Z. 5. Gegen die Doppeltitel, mit denen bei den Wandertruppen Mißbrauch getrieben wurde (vgl. Petersen, „Schiller und die Bühne", S. 9ff.), hatte sich Gottsched erklärt.

Z. 19f. Über die „Pamela" (nach Richardsons Roman) des Nivelle de la Chaussée schrieb Voltaire selbst am 24. Juli 1749 an den Grafen d'Argental: „La Chaussée avait bien fait cinq actes de sa Paméla, dans laquelle il n'y avait pas une scène."

Z. 32. In der Vorrede zu seinem Lustspiel „L'enfant prodigue" (1738).

Z. 39ff. Diese wahre Begebenheit wird von der Frau Maréchale de Noailles erzählt; die todkranke Tochter ist Madame de Gondrin, nachherige Gräfin v. Toulouse; der Schwiegersohn Herzog de la Vallière.

Z. 41. um ihr herum: so gebraucht Lessing oftmals den Dativ, namentlich in Verbindungen mit „stehen", „bleiben".

S. 106. Z. 9. In der Vorrede zur „Nanine". Das homerische Gelächter über Hephaistos Ilias I, 599ff.; Hektors Abschied VI, 466ff.

Z. 18. In der Schlacht am Speierbache (15. November 1703) im Spanischen Erbfolgekriege wurden die Deutschen unter dem Erbprinzen von Kassel durch die Franzosen unter Tallard überfallen und in die Flucht geschlagen.

Z. 25. Alkmene und Sosias im „Amphitruo" des Plautus (siehe Stück 55) oder wahrscheinlicher in Molières Umdichtung, die später die Grundlage für Heinr. v. Kleist wurde.

Z. 32. Die „Cénie" erschien 1751; „Der Hausvater" von Diderot (vgl. das 84. Stück, S. 347ff.) erst 1753. Voltaires Vorrede zur „Nanine" stammt aus dem Jahre 1749.

Zweiundzwanzigstes Stück. S. 107. Z. 31. Andrienne: ein langes Schleppkleid; genannt nach dem Kostüm, das Mad. Dancourt 1703 als Andria in der Terenzbearbeitung des Michel Boyron trug. Dieses Kleidungsstück, das eine putzsüchtige Schwägerin der Frau Stephan erhalten hat, ist der Grund für deren Ärger und Erkrankung und wird zuletzt zum Heilmittel:

„Der Krankheit Grund war bloß ein Kleid gewesen,
Und durch ein Kleid muß sie genesen."

S. 108. Z. 18. Hippel lebte in Königsberg, nicht in Danzig (vgl. Register).

Z. 27f. Es gehört zu den Gewohnheiten des „Mannes nach der Uhr", jeden Sonntag braunen Kohl zu essen.

S. 108. Z. 35. Die ausführlichere Besprechung des „Grafen Essex“ folgt aus Anlaß der Wiederholung im 54.—69. Stück, S. 233ff.

Z. 42. Im Vorwort zu seinem 1678 entstandenen Trauerspiele. Die Stelle ist auch in der Parfaictschen Histoire du théâtre français XII, S. 76 zitiert.

S. 109. Z. 22. Gegen die beiden englischen Historiker hält die neuere Geschichtsforschung die Ringanekdote für eine Erfindung, an der freilich Calprenède nicht schuld ist.

Dreiundzwanzigstes Stück. S. 110. Z. 21. Voltaire gab die Werke des Pierre Corneille mit eigenem Kommentar heraus und fügte zwei Stücke des Bruders Thomas: Ariane und Le Comte d'Essex hinzu. Dem zweiten ist ein Précis de l'évènement, sur lequel est fondée la tragédie du comte d'Essex beigegeben.

S. 111. Z. 38. Den Brief Raleighs an Cecil, den Sohn des Burleigh, gibt Hume wieder und setzt hinzu: „Es ist zu bemerken, daß diese Nymphe, diese Venus, diese Göttin, dieser Engel etwa 60 Jahre alt war.“

Z. 42. Auch hier bezieht sich Lessing auf Hume.

S. 113. Z. 6. Hysteronproteron, griech.: das Spätere voran, Umkehrung der logischen Aufeinanderfolge.

Z. 22. Diese Frage hatte Aristoteles beantwortet im 9. Kapitel in einer Weise, die noch Schiller (an Goethe 5. Mai 1797) recht gescheit fand. Bei Curtius (vgl. Anm. zu S. 96, Z. 3ff.) lautet die Stelle: „Das Trauerspiel bedienet sich zwar der wahren Namen. Die Ursache hievon ist, weil nur das Mögliche glaublich ist: denn was nicht geschehen ist, scheint uns auch nicht möglich zu sein. Wirkliche Begebenheiten aber haben den offenbaren Beweis der Möglichkeit in sich; denn wären sie unmöglich gewesen, so wären sie nicht geschehen.“ Lessing aber schließt sich mehr an die ungeschickte Interpretation Gottscheds an: „Der Poet ersinnet eine Fabel und sucht in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Namen.“

Vierundzwanzigstes Stück. S. 114. Z. 40. Die englische Geschichte des Rapin de Thoyras, die 1721—1735 erschienen war, bildet, ebenso wie Robertson und Hume, eine hauptsächliche Quelle für Schillers „Maria Stuart“.

S. 115. Z. 22. Vgl. S. 66, Z. 5 und Anm. S. 96, Z. 3, S. 365ff. und die Andeutung desselben Gedankens im 63. Literaturbrief (IV, 171f.). Ganz anders haben später die Romantiker das Verhältnis des Dichters zur Geschichte aufgefaßt. „Geht in einem Dichter,“ so schreibt Tieck, „die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Diesen Weg hat, außer dem großen Shakespeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können.“ (Kritische Schriften III, 42f.)

Z. 39. Die Übersetzung stammte von dem Lizentiater Peter Stüve in Hamburg und war in Wien 1748 erschienen.

S. 116. Z. 18f. Narcissus in Racines „Britannicus".

Fünfundzwanzigstes Stück. S. 120. Z. 7ff. Diese Zeilen zielen deutlich auf Frau Hensel, die sich durch Lessings Kritik (Zwanzigstes Stück, S. 101, Z. 5ff.) verletzt gefühlt hatte. Vom folgenden Stück ab hört Lessing auf, die Schauspieler zu erwähnen.

Sechsundzwanzigstes Stück. S. 121. Z. 25ff. Die „Hausfranzösin" behandelt nach dem Vorbild von Holbergs „Jean de France" die nachteiligen Folgen der französischen Kindererziehung und trägt in der Schilderung der Verderbnis die Farben sehr stark auf. — Die fünf andern Originale im 5. Band der „Deutschen Schaubühne" sind die Trauerspiele „Panthea" von der Gottschedin, „Dido" von J. El. Schlegel und „Mohamed IV." von Bernh. Ephr. Krüger; das Lustspiel „Der Bock im Prozesse" von Th. Joh. Quistorp und das Schäferspiel „Elisie" von Uhlich.

Z. 32. „Das Testament", ein Lustspiel in Prosa und 5 Aufzügen im 6. Bande der Deutschen Schaubühne 1745.

S. 122. Z. 2. Der Theaterzettel enthält die Bemerkung: „Die Symphonie zu dieser Tragödie, wie auch die Musik zu jedem Aufzuge ist von dem Herrn Agricola in Berlin komponiert."

Z. 17. Scheibes Zeitschrift Musicus criticus erschien in Hamburg 1737—1738.

Z. 41. „Polyeukt" von Corneille; „Brutus" von Voltaire.

S. 123. Z. 1ff. „Alzire" von Voltaire; „Mithridat" von Racine.

Z. 9. „Cato" von Addison, das Vorbild für Gottscheds „Sterbenden Cato".

Z. 19. „Der Falke" von de l'Isle (vgl. S. 92, Z. 28 und Anm.); „Die beiderseitige Unbeständigkeit" (La double inconstance ou le fourbe puni) von Marivaux.

Z. 21. „Der verlorene Sohn" (L'enfant prodigue) von Voltaire.

Z. 22. Molières L'avare und Le malade imaginaire.

Z. 23f. „Der Unentschlüssige" (L'Irrésolu) von Destouches; „Der Zerstreute" (Le distrait) von Regnard (vgl. 28. Stück).

Siebenundzwanzigstes Stück. S. 125. Z. 30. Über Lessings Beziehungen zu Agricola vgl. Register.

S. 129. Z. 1ff. Das Gespenst vgl. 11. St., S. 65ff. Die Stimmungswirkung der Musik als Vorbereitung außergewöhnlicher Erscheinungen ließ sich das spätere Drama nicht entgehen; vgl. Goethes „Egmont" V. und Schillers spätere Dramen.

Achtundzwanzigstes Stück. S. 129. Z. 39. Marivaux' einaktiges Lustspiel „L'héritier de village" war 1725 entstanden.

S. 130. Z. 19. Lessing schreibt Krieger.

S. 131. Z. 11. Mark: als Hamburger Geldmünze neutral gebraucht; vgl. Deutsches Wörterbuch VI, 1633.

Z. 27f. Joh. El. Schlegel. In dem Totengespräch „Demokritus" (Deutsche Literaturdenkmale 26, S. 57) sagt Aristophanes: „Ei

ich kenne ihn; ist es nicht Regnard, dessen Buchführer versichert, daß seine Werke sehr nahe an des Molière seine kämen? Molière hat mir seinen „Spieler" und „Träumer" gelobt." Vgl. Anm. zu S. 90, Z. 15ff.

S. 132. Z. 13f. 16. Aus des Horaz Satiren 1, 10, 7f. in der Übersetzung von Voß:

„Nicht ist also genug, mit Gelach' ausdehnen die Mäuler
Horchendem Volk; doch gehört dazu auch gewisse Naturkraft."

Z. 20. In La Bruyères berühmtem Buch „Les charactères de Théophraste avec les charactères ou les mœurs de ce siècle" (1687) enthält das 11. Kapitel, De l'homme, die Schilderung eines gewissen Menalque, dessen Vorbild ein Herr de Brancas gewesen sein soll. Es wird eine Reihe von Streichen berichtet, die dieser in der Zerstreutheit begeht. In der von Lessing im 17. Stück (S. 91) zitierten Histoire du théâtre français XIV, 81 ist nachgewiesen, daß Regnard diese Anekdoten verwertete.

Z. 26ff. Diese Einwände entnimmt Lessing den anonymen Lettres d'un Français, die das von Abbé Pellegrin 1731 im Mercure de France gefällte Urteil weiter ausführen. Es heißt darin: „Des gens raisonnables ne riront non plus d'un homme qui a le malheur d'être entraîné par des distractions involontaires, que d'un autre qui a celui d'être sujet à la migraine. La comédie ne doit jouer que les défauts qu'elle peut corriger. Les plaisanteries que l'on fera sur un boiteux, lui aideront aussitôt à marcher droit, que la pièce de Regnard corrigera un homme qui est né distrait."

S. 133. Z. 18. Rousseau in seiner Lettre à M. D'Alembert, die im Widerspruch zu dessen Artikel „Genf" in der Enzyklopädie und zu dem darin ausgedrückten Wunsch nach Errichtung einer Bühne, das Theater als einen verderblichen Kulturfaktor verwirft.

Neunundzwanzigstes Stück. S. 134. Z. 28. La Fée Urgèle von Favart (vgl. Register).

S. 135. Z. 10. Dänischer König war seit 1766 Christian VII., dem 1772 wegen Geisteskrankheit die Regierung abgenommen wurde.

Z. 12ff. In seinem der Dichtung folgenden Examen de Rodogune: „Certainement on peut dire que mes autres pièces ont peu d'avantages qui ne se rencontrent en celle-ci: elle a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié: et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte."

Z. 21ff. Corneille selbst hat in seinem „Examen" diese Stelle zitiert, und Lessing übersetzt sie aus dem Französischen.

S. 136. Z. 34. Vgl. dagegen das 39. St., S. 175, Z. 10. Lessing nahm später das gleiche Recht für sich in Anspruch. Er schrieb am 10. Februar 1772 an seinen Bruder Karl über Emilia Galotti: „Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu den hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen."

Dreißigstes Stück. S. 137. Z. 16. Vergeben: bei Lessing öfters mit dem Akkusativ.

S. 138. Z. 28. Witz steht in Lessings Gebrauch und in dem seiner Zeit der alten Bedeutung „Verstand" näher als der modernen. Es bezeichnet den Scharfsinn und die geschickte Berechnung. S. 421, Z. 18 gibt es auch das französische esprit wieder.

S. 139. Z. 31. Auch Voltaire sagt in der Kritik der „Rodogune": „Toutes ces sentences dans le goût de Macchiavell ne préparent point aux tendresses de l'amour."

Einunddreißigstes Stück. S. 144. Z. 9. Die Tragödie des Euripides hieß *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις* (lat. in Tauris bei den Tauriern); erst Goethe bildete den Titel „auf Tauris". Das Land *ἡ χεῤῥόνησος Ταυρική* ist hier zu Taurika abgekürzt. — Aristoteles erläutert im 17. Kapitel seiner „Poetik" an diesem Beispiel die Komposition der dramatischen Fabel.

Z. 31. Voltaires allgemeine Weltgeschichte: sein Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours.

Zweiunddreißigstes Stück. S. 147. Z. 12. Habent sua fata libelli („Die Bücher haben ihre Schicksale") steht in des Terentianus Maurus Lehrbuch der Metrik; Lessing entnahm das Zitat indessen dem Brief Voltaires an Maffei (vgl. 41. St.), wo sich das et vorangestellt findet.

S. 147. Z. 25ff. Der ehrliche Hurone ist der Held des Voltaireschen Romans „L'ingénu", der nach Paris kommt, dort wegen eines unvorsichtigen Wortes über die Jesuiten festgenommen wird und nun in der Bastille die französischen Schriftsteller liest. Im 12. Kapitel folgt ce que l'ingénu pense des pièces de théâtre, und es heißt von der „Rodogune": „Je n'ai guère entendu le commencement: j'ai été révolté du milieu; la dernière scène m'a beaucoup ému, quoiqu'elle me paraisse peu vraisemblable: je ne me suis intéressé pour personne, et je n'ai pas retenu vingt vers, moi qui les retiens tous quand ils me plaisent."

Z. 30. Gemeint sind Maffeis „Beobachtungen über die Rodogune" (1700).

Z. 34. Voltaire selbst in seinem Kommentar zu Corneille. Bei der „Rodogune" gesteht er am Schluß ein: „On trouvera peut-être que j'ai examiné cette pièce avec des yeux trop sévères."

S. 148. Z. 12. Die Wiederholung fand am 26. August 1767 statt, ohne daß Lessing sein Versprechen erfüllt hätte; vgl. dagegen 81. und 83. Stück.

Z. 16f. Der Name des Verfassers der 1769 im Druck erschienenen Übersetzung war nach der Besprechung in Klotz' „Deutscher Bibliothek" Meyer.

Dreiunddreißigstes Stück. S. 148. Z. 25ff. Favarts 1760 entstandenes Verslustspiel trug den Titel Les trois sultanes ou Soliman second. Die deutsche Bearbeitung stammte von R. E. Raspe. — Lessing selbst hatte sich mit der Geschichte Solimans und der Roxelane bereits

1748 in seinem Trauerspielentwurf „Giangir oder der verschmähte Thron" (nach Busbecks Türkischen Briefen) befaßt. Es handelte sich darin um das S. 151, Z. 20ff. berichtete Ereignis. Über Favarts Lustspiel schrieb Lessing nachmals an Eva König (20. November 1770) nach Wien, als die dortige Aufführung den Herrn v. Sonnenfels das Zensorenamt gekostet hatte: „Dem Stücke, welches ihm diese kleine Kränkung verursacht hat, bin ich selbst nicht gut. Ich würde es kaum auf einem deutschen Theater dulden, wenn Roxelane auch eine Deutsche wäre; nun aber gar in der vermeinten Hauptstadt von Deutschland — denn dafür will Sonnenfels Wien mit aller Gewalt gehalten wissen — den Triumph einer französischen Stumpfnase auf die Bühne zu bringen, ist schlechterdings unerträglich." Vgl. Anhang S. 423f.

S. 148. Z. 34. D'abord Italienne, il l'a faite Française las Lessing in der von ihm weiter unten zitierten Besprechung des Journal encyclopédique. Die historische Roxelane, la Rossa, die Russin, genannt, scheint vielmehr die Tochter eines galizischen Popen gewesen zu sein.

S. 149. Z. 5. Marmontels Novellensammlung trägt den Titel „Contes moraux"; die Geschichte der Roxelane ist die zweite des ersten Teiles.

Z. 21f. Sie heißt Elmire; die zweite (Z. 24ff.) Delia.

Vierunddreißigstes Stück. S. 153. Z. 1f. Die Verse Pindars lauten:

σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ. μαθόντες δὲ λάβροι
παγγλωσσίᾳ, κόρακες ὣς, ἄκραντα γαρύετον Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.

In der Übersetzung von Schnitzer:

„Weise ist, wer aus eigner Kraft viel gedacht,
Die Nachbeter kreischen
Den Raben gleich ungestüm in
Eitler Geschwätzigkeit."

S. 156. Z. 37. In der 3. Szene des zweiten Aktes nimmt Roxelane dem rauchenden Sultan die Pfeife aus der Hand und schleudert sie in die Ecke.

Fünfunddreißigstes Stück. S. 157. Z. 1ff. Der Sultan hat durch Delia, die abgetane Favorite, Roxelane zum Mahle bitten lassen. Roxelane, gekränkt durch diese Form der Einladung, verlangt, daß Delia bei dem Souper zugegen sei. Sie erbittet sich ein Tuch von ihm und gibt es der Delia, bei Marmontel in des Sultans Namen. Bei Favart ist der Sultan darüber ergrimmt, nimmt es der Delia ab und überreicht es der Rivalin Elmire, der er zugleich Roxelane zur Sklavin bestimmt.

S. 158. Z. 30. In der ersten Abhandlung von der Fabel (1759), wo Lessing dem französischen Ästhetiker Batteux widerspricht: „Überhaupt hat Batteux die Handlung der Aesopischen Fabel mit der Handlung der Epopee und des Dramas viel zu sehr verwirrt. Die Handlung der beiden letztern muß außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben. Die Handlung der erstern braucht diese innere Absicht nicht, und sie ist vollkommen

genug, wenn nur der Dichter seine Absicht damit erreichet. Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen als durch nachgeahmte Leidenschaften, und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehen können. Der Fabuliste hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu tun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgendeiner einzeln moralischen Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und diese sucht er nach Maßgebung der Wahrheit durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit, bald ohne Absichten zu erhalten. Sobald er sie erhalten hat, ist es ihm gleichviel, ob die von ihm erdichtete Handlung ihre innere Endschaft erreicht hat oder nicht. Er läßt seine Personen oft mitten auf dem Wege stehen und denket im geringsten nicht daran, unserer Neugierde ihretwegen ein Genüge zu tun." Vgl. 70. Literaturbrief (IV, 187).

Sechsunddreißigstes Stück. S. 160. Z. 33. „Serva Padrona" (Die Magd als Herrin) ist der Titel eines italienischen Singspieles, zu dem Pergolese die Musik geschrieben hat. Pimpinello und Serbinette sind die Personen einer deutschen Bearbeitung des gleichen Stoffes unter dem Titel: „Ungleiche Heirat oder das herrschsüchtige Kammermädchen".

S. 161. Z. 5ff. Diesen uralten Stoff, der wahrscheinlich von Indien aus die Weltliteratur durchwanderte (vgl. Grisebach, „Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur"), hatte Lessing bereits in der Leipziger Zeit in Wettstreit mit Christ. Fel. Weiße bearbeitet. Weißes Alexandrinerstück, das sich ganz an des Petronius Satyricon anschließt, wurde bereits 1748 aufgeführt; Lessing nahm seinen Entwurf erst in der Hamburger Zeit wieder vor.

Z. 11f. Außer Houdar de la Motte, dessen einaktiges Lustspiel „La Matrone d'Ephèse" im Jahre 1702 erschienen war, und Weiße hatten u. a. Brinon und La Fontaine den Stoff behandelt.

Z. 25ff. Der Soldat, der die Liebe der Witwe an der Leiche ihres Gatten gewinnt, hat darüber die Aufgabe versäumt, die Leichen einiger gekreuzigten Räuber zu bewachen. Eine der Leichen ist gestohlen worden, und nun gibt die Witwe selbst den Rat, die Leiche ihres verstorbenen Mannes an das Kreuz zu heften.

Z. 32f. Denselben Einwand erhebt Lessing später in einem Briefe an Gerstenberg gegen dessen „Ugolino". Vgl. Anm. zu S. 27, Z. 17ff.

Z. 39ff. Der Kaufmann Lykas ist einer der Teilnehmer an dem Gastmahl des Trimalchio, bei dem der Dichter Eumolpos diese Geschichte erzählt. Als am Ende die ganze Gesellschaft in Heiterkeit ausbricht, sagt Lykas, den persönliche Erlebnisse gegen den Gedanken des Ehebruchs empfindlich gemacht haben: „Wenn der Kaiser gerecht gewesen wäre, so hätte er den Leichnam des Familienvaters in die Gruft zurückbringen, das Weib aber ans Kreuz schlagen lassen."

S. 162. Z. 7. Lessings eigenes Drama fand den Ausweg, die

Nachricht vom Diebstahl der Leiche nur als einen Scherz des Dieners Dromo darzustellen, durch den die Witwe zum Geständnis gebracht wird.

S. 162. Z. 9. Am Sonnabend wurde nur aus Anlaß der Anwesenheit des Königs von Dänemark gespielt.

Z. 41. vorzüglich: noch im alten Sinne der Bevorzugung. Voltaire selbst glaubte übrigens an diese Erzählung nicht; im Siècle de Louis XIV sagt er: „On a imprimé dans plusieurs recueils d'anecdotes qu'il avait sa place marquée toutes les fois qu'il allait au spectacle, qu'on se levait pour lui, qu'on battait des mains. Malheureusement les hommes ne rendent pas tant de justice.“

S. 163. Z. 5. Der Beifall in jener ersten Vorstellung am 20. Februar 1743 galt allerdings in erster Linie der Darstellerin der Titelrolle, Mademoiselle Dusmenil. Sie hatte gegen die Regeln des Wohlanstandes auf der Bühne zu laufen gewagt, als es galt, eine Mutter darzustellen, die ihren Sohn dem Tode entreißen will. Durch dieses natürliche Spiel hatte sie eine solche Begeisterung entfesselt, daß das Publikum auch den Dichter zu sehen wünschte.

Z. 20f. In Youngs Jugendgedicht „Das jüngste Gericht“ steht der Vers: Twere sin in Heathens not to have ador'd. Ähnlich auch in der 9. Nacht der „Nachtgedanken“. Vorher schon in Saavedras Gelehrtenrepublik (Boxberger, Archiv f. Litg. VIII, 437f.).

Z. 29. Der Glaube an die Einheit und Persönlichkeit Homers war zu Lessings Zeit noch unbestritten.

S. 164. Z. 10f. So schreibt Nicolai in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ III, 177: „Diese Ehre, welche dem Hrn. von Voltaire zuerst bei der ersten Vorstellung der Merope widerfuhr, hat hernach auch Hr. Marmontel bei der ersten Aufführung seines Aristomene gehabt, und vielleicht nach ihm verschiedene andere.“

Z. 14. Posse, männlich, vgl. „einen Possen spielen“.

Z. 16. Polichinelle (ital. Pulcinello), eine neapolitanische Charaktermaske, wird als Zusammenziehung von Puccio d'Aniello erklärt. Diesen Namen soll ein neapolitanischer Bauer, der vorn und hinten einen Buckel trug, und den wegen seiner komischen Gaben eine Schauspielergesellschaft engagierte, getragen haben. Als ihn das Publikum auf die Bühne rief, habe er, um es zu verhöhnen, als einziges Kleidungsstück ein weites Hemd getragen.

Z. 16. Vielleicht spielte sich der Vorfall bei der Aufführung der „Miß Sara Sampson“ am 6. Mai oder eines der anderen Lessingschen Stücke („Der Schatz“ 27. April, „Der Freigeist“ 12. Mai) ab.

Siebenunddreißigstes Stück. S. 164. Z. 33f. Maffeis vom 10. Juni 1713 datierte Lettera dedicatoria ist an den Herzog Rinaldo I. von Modena gerichtet.

S. 165. Z. 35. Cicero in seinen Tuskulanen I, 48, ferner Plutarch, Gellius, Polybius u. a. Vgl. Wecklein, „Über den Kresphontes des Euripides“, Festschrift für Urlichs 1880.

S. 166. Z. 43. In der Übersetzung des Curtius lautet dieser Satz folgendermaßen: „Die beste Gattung ist die letzte (d. i. da man un-

wissend ein Verbrechen begehen will, es aber vorher erkennet). **Merope**, in dem Kresphon des Euripides, die im Begriffe steht, ihren Sohn zu töten, ihn aber vor Ausführung ihres Vorsatzes erkennet; **Iphigenia**, die ihren Bruder erkennet, da sie ihn opfern will; und **Phryxus**, der in dem Trauerspiele, **Helle** genannt, seine Mutter erkennet, da er sie in die Hände der Feinde liefern wollte, geben uns Beispiele davon." Der Übersetzer macht dazu die Anmerkung: „Dieses scheint einer andern Stelle des Aristoteles zu widersprechen. Dieser Kunstrichter hat oben im 13. Kapitel festgesetzet, daß ein gutes Trauerspiel sich vielmehr mit dem Unglücke als Glücke der handelnden Personen endigen müsse. Hier aber zieht er die vierte Gattung, wo das Verbrechen nicht begangen wird und das Stück einen glücklichen Ausgang hat, der dritten vor, worin der Ausgang unglücklich ist. Die genaue Überlegung, womit Aristoteles schrieb, erlaubet nicht, einem so großen Manne einen Widerspruch beizumessen." Curtius widerspricht darauf dem Dacier und schließt mit dem von Lessing S. 169, Z. 4 ff. zitierten Satze.

Achtunddreißigstes Stück. S. 169. Z. 24. **ponderieren**: abwägen.

Neununddreißigstes Stück. S. 173. Z. 18. Montesquieu vergalt die Intrigen des eiteln Jesuiten, indem er an jeden, der ihm von Tournemine sprach, die Frage richtete: „Qui est-ce que le P. Tournemine? Je n'en ai jamais entendu parler.

S. 174. Z. 30. Als τραγικώτατος bezeichnet Aristoteles den Euripides im 13. Kapitel. Vgl. S. 213, Z. 5 ff.

S. 175. Z. 17 ff. Vgl. den in der Anmerkung zu S. 136, Z. 34 zitierten Brief Lessings. Nach neuerer Auffassung hatte das Stück diesen Titel, weil der Schatten des Kresphontes den Prolog sprach.

Z. 27. In Maffeis oben erwähnter Widmungsschrift: „Diese Entdeckung glaube ich beim Lesen der 184. Fabel des Hyginus gemacht zu haben, die nach meiner Ansicht nichts ist, als der Inhalt jener Tragödie, in der sich ganz die Behandlung derselben darstellt. Ich erinnere mich, daß mir einst beim ersten Blicke in jenen Schriftsteller der Gedanke kam, die meisten jener Fabeln seien nichts anderes als die Inhaltsangaben der alten Tragödien. Ich fand diese Ansicht bestätigt, indem ich eine kleine Zahl jener Fabeln mit den Tragödien verglich, die wir noch haben; und gerade in diesen Tagen, als mir die letzte Ausgabe des Hyginus in die Hand fiel, war es mir lieb, in einer Stelle erwähnt zu sehen, wie auch Reinesius derselben Ansicht war. Es sind diese Fabeln daher eine Fundgrube tragischer Stoffe, und wäre sie den Dichtern bekannt gewesen, so würden sie sich nicht so sehr abgemüht haben, neue Stoffe nach ihrer Phantasie zu erfinden; ich will diese Fundgrube ihnen gerne erschließen, damit sie durch ihr Genie unserem Jahrhunderte das wiedererstatten, was ihm von der neidischen Zeit entrissen worden ist. Jenes Werkchen verdient also auch so, wie wir es haben, wenigstens in diesem Punkte etwas mehr Berücksichtigung, als die Gelehrten geglaubt haben, und was die zeitweilige Abweichung von den anderen Darstellern der Fabel betrifft, so läßt unsere Beobachtung den Grund erkennen, indem dieser Schriftsteller nicht nach der Über-

lieferung erzählte, sondern nach der Umgestaltung durch die Dichter, welche sie zu ihrem eigenen Gebrauche vorgenommen hatten."

S. 176. Z. 2f. Goethe fand bei Hygin die Stoffe seines „Elpenor" und der „Iphigenie in Delphi"; Schiller mehrere Balladenstoffe.

Z. 5. Weißes, der 88. Fabel des Hygin entnommene Tragödie trug bei ihrem ersten Erscheinen (1766) den Titel „Atreus", dann „Atreus und Thyest".

Vierzigstes Stück. S. 177. Fußnote. In neueren Ausgaben des Hygin ist diese Verwirrung, auf die auch Maffei bereits aufmerksam machte, berichtigt.

S. 178. Z. 2. Vor Liviera und Torelli (vgl. Register) war bereits Antonio Cavallerino aus Modena mit einer Tragödie „Telefonte" (1582) hervorgetreten; nach ihnen der Venetianer Apostolo Zeno mit einem Melodrama „Merope" (1712), das ein Jahr vor Maffeis Tragödie erschien; vgl. Hartmann, Merope im italienischen und französischen Drama (Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie IV).

Einundvierzigstes Stück. S. 180. Z. 33f.

„Tretet zurück, ihr Dichter von Rom, ihr griechischen Dichter, —
Größer als Ödipus kommet hier Neues zutag."

Das Distichon ist eine Umformung aus Propertius Elegien II, 25, V. 65f.); dort ist Vergils Aeneis über die Ilias des Homer gestellt.

S. 180. Z. 36f. Noch Goethe gebraucht Karneval als Neutrum.

S. 181. Z. 6f. In der Tat war 1745 in Verona bei Romanzini eine Ausgabe erschienen, die außer dem Original eine französische und eine englische Übersetzung enthielt.

Z. 31. Zunächst folgte eine Antwort Maffeis auf Voltaires Brief und eine Kritik der Voltaireschen „Merope". Erst darauf antwortete Voltaire unter der Maske des Lindelle.

S. 182. Z. 17. Der Spott des Boileau (Sat. III, V. 196: Sourtout l'anneau royal me semble bien trouvé) richtet sich gegen die Tragödie Astrate, Roi de Tyr des Quinault.

S. 183. Z. 16f. Vergils Georgica IV, 511f. in der Voßschen Übersetzung:

„Wie voll Schmerz Philomela in grünender Pappelumschattung
Ihre verlorenen Kinder betrauert — — — — — —"

Maffei legt diesen Vergleich dem Polyphont in der 1. Szene des 3. Aktes in den Mund. Er war sich der Entlehnung nicht bewußt, wie er in seiner Antwort an Voltaire versichert.

S. 184. Z. 35. Aus dem Brief an die Pisonen, der Poetik des Horaz; genauer Desinat im abhängigen Satze: „Auslief' unten zum Fische das Weib liebreizend von oben" (Voß).

Zweiundvierzigstes Stück. S. 185. Z. 15. Mit dem württembergischen Theologen Christoph Matthäus Pfaff (vgl. Register) und dem Franzosen Basnage hatte sich Maffei in literarische Fehden verwickelt. Doch liegt der Kampf mit Basnage viel später als die Entstehung der „Merope".

S. 186. Z. 18. In der Epopee: Homers „Ilias".

Fußnote 1: „Da kam mir in den Sinn, den Toten oder halb noch Lebenden in den Fluß zu werfen; und mit Mühe (die unnütz zum Gelingen und eitel war) hob ich ihn vom Boden auf, und auf dem Boden blieb eine Blutlache; ich trug ihn hastig mitten auf die Brücke, mit rotem Streifen immer den Boden benetzend; darauf ließ ich ihn mit dem Kopfe hinunterfallen; er plumpte hinein, und man vernahm, indem er untersank, ein großes Getöse. Aufwärts sprang der Gischt, und die Woge schloß sich über ihm."

Fußnote 2: Maffei sagt in der Widmungsschrift „Da es nun nicht meine Absicht gewesen ist, der Tragödie des Euripides zu folgen, so habe ich also nicht gesucht, in die meinige jene Sentenzen derselben aufzunehmen, die hier und da zurückgeblieben sind, nachdem Cicero fünf Verse davon übersetzt, Plutarch drei, Gellius zwei Stellen wiedergegeben hat, und noch einige andere, wenn mich das Gedächtnis nicht täuscht, sich bei Stobäus finden."

S. 187. Z. 7f. „Mit so seltsamen Ereignissen sah vielleicht nie ein Mensch die Bühne befabelt."

Z. 24ff. Über den Zusammenhang mit Mendelssohns Illusionslehre vgl. Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik, Königsberg 1904, S. 143.

S. 188. Z. 26. Vgl. Anm. zu S. 181, Z. 31.

Dreiundvierzigstes Stück. S. 189. Z. 16ff. Über die verschiedenen Ausgaben Maffeis und Voltaires Mißverständnis vgl. Hartmann, Merope im italienischen und französischen Drama, S. 56f.

S. 189. Z. 33ff. Was Bedenken tragen? ich Elende, und ich ließ mich von einem bloßen Namen hinhalten, als ob ein anderer nicht auch einen solchen Namen haben könnte.

S. 191. Fußnote 2. Aegisth. Aber für so große Wut, für so große Angst, welchen Grund hatte sie denn? Ism. Ich weigere mich nicht, dir alles zu entdecken; aber es tut not, daß du dich kurze Zeit hier verweilest; eine drängende Sorge ruft mich jetzt anderswohin. Aegisth. Ich erwarte dich gerne, so lange du nur willst. Ism. Aber gehe nicht fort und mache nicht, daß ich vergebens hierher zurückkehre. Aegisth. Ich gebe dir meine Treue zum Pfande, und wohin sollte ich gehen?

S. 192. Fußnote. Mer. Aber welchen Lohn, o mein Getreuer, welchen Lohn werde ich dir je geben können, der den Verdiensten gleichkomme? Pol. Mein Dienst selbst war Lohn; und jetzt ist es mir reicher Lohn, dich zufrieden zu sehen. Was willst du mir geben? ich wünsche nichts; es würde mir nur das lieb sein, was ein anderer nicht geben kann: daß mir die schwere Bürde der Jahre verringert würde, die mir auf dem Haupte liegt und es niederbeugt und so drückt, daß es mir ein Berg scheint.

Vierundvierzigstes Stück. S. 193. Z. 39. Vgl. Anm. zu S. 64, Z. 3.

S. 194. Z. 10. Die in der Anmerkung zitierten Sätze stehen in

Joh. El. Schlegels „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (Antoniewicz, „Deutsche Literaturdenkmale" XXVI, 223).

S. 194. Z. 26. In Hédelins „Prâtique du théâtre" lautet die Regel: „Qu'il demeure donc pour constant que le lieu, où le premier acteur qui fait l'ouverture du théâtre, est supposé, doit être le même jusqu'à la fin de la pièce et que ce lieu ne pouvant souffrir aucun changement en sa nature, il n'en peut admettre aucun en la représentation; et par conséquent que tous les autres acteurs ne peuvent raisonnablement paraître ailleurs."

S. 195. Z. 2f. Corneille im dritten seiner Discours: „J'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu."

Z. 26. Von einem solchen Zwischenvorhange, d. h. dem herabfallenden oder aufgehenden Hintergrund der kurzen Bühne macht Lessing selbst in „Miß Sara Sampson" Gebrauch. Vgl. I, 229. 255. 267.

Fünfundvierzigstes Stück. S. 196. Z. 12ff. Das fünfte Kapitel der „Poetik" des Aristoteles, das dem Unterschied zwischen Epos und Drama gewidmet ist, enthält den Satz: „Ferner bildet auch die Länge der Handlung einen Unterschied, indem das Trauerspiel, wenn irgend möglich, mit einem Sonnenumlauf auszukommen oder diese Grenze doch nur wenig zu überschreiten trachtet, während die Zeitdauer des Heldengedichtes eine unbestimmte ist." Man stritt sich, ob Aristoteles den vollen Tagesumfang von 24 Stunden oder nur den hellen Tag von 12 Stunden gemeint habe, und in dem Bestreben nach möglichstem Ausgleich zwischen der imaginären Zeit der Handlung und der wirklichen Dauer der Vorstellung gelangten Ästhetiker wie Rossy und Scaliger, die auch von Hédelin zitiert werden, zur Einschränkung auf 6—8 Stunden. Corneille dagegen schrieb in seinem dritten Discours: pour moi, je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. In der „Kritik über die Gefangnen des Plautus" (Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters 1750) hatte sich Lessing noch auf Corneilles Standpunkt gestellt.

S. 198. Z. 20. Ephemeron: Eintagsfliege.

Z. 25. Corneille im troisième discours (Sur les trois unités); er verweist dort auch auf sein examen de „la Suivante". Voltaire machte den Zusatz: Cet ornement de la tragédie est devenu une règle, parce qu'on a senti combien il était devenu nécessaire. Vgl. auch Anm. zu S. 64, Z. 3.

S. 199. Z. 7. Hédelin gab die Regel: Encore est-il besoin d'avertir ici le poëte que tous ses personnages ne doivent point venir sur le lieu de la scène sans raison puisqu'autrement il n'est point vraisemblable qu'ils s'y trouvent. Les anciens le font toujours connaître ou par la nécessité de l'action qui ne peut être

faite ailleurs ou par quelques autres paroles industrieusement insérées dans le discours des acteurs.

S. 199. Z. 20. „Ich bitte um Erlaubnis, hinauszugehen."

Z. 28. Das „Kommen Sie" ist auch bei den Akt- und Szenenschlüssen Lessings stereotyp; vgl. Heinemann, „Vorhang und Drama" (Grenzboten 1890, I).

Sechsundvierzigstes Stück. S. 200. Z. 17. Daß die ständige Anwesenheit des Chores den realen Anlaß der antiken Einheiten bildete, hatte bereits Home in seinen 1762 erschienenen „Elements of criticism" bemerkt.

S. 202. Fußnote 1. „Sind hernach die Geister ein wenig eingeschläfert und beschwichtigt, dann soll mich die Kunst des Regierens ergetzen. Durch stumme, krumme Wege sollen die kühnsten und edelsten Seelen zum Styx gehen. Den Lastern, wodurch die Kraft geschwächt, die Kühnheit auf die Seite geschafft wird, will ich den Zügel schießen lassen. Eine lange Sanftmut mit dem Gepräge des Mitleids will ich üben, daß sie strahle über die Verbrecher; zu großen Verbrechen lade ich ein, wodurch die Guten gefährdet bleiben und die Zügellosigkeit die Ruchlosen zufriedenstellt, und wodurch, indem sie sich unter einander aufreiben, in grausamen einzelnen Wettkämpfen ihre Wut sich abkühlt. Du wirst oft die Befehle widerhallen und die Gesetze verdoppeln hören, deren Beobachtung und Übertretung dem Herrscher gefällt. Du wirst jederzeit eine Drohung von auswärtigem Kriege herumlaufen hören, wodurch ich auf das erschreckte Volk immer die Lasten häufen und auswärtige Krieger herbeiführen werde."

S. 203. Fußnote. „Jenen Verbrecher wünschte ich in meine Gewalt, um zuerst von ihm herauszubekommen, ob der Tyrann an diesem Morde teil hatte; ich will ihm dann mit einer Axt die Brust spalten, ich will ihm das Herz ausreißen, ich will es mit den Zähnen zerfleischen und es zermalmen."

Siebenundvierzigstes Stück. S. 204. Z. 18. Vgl. Anm. zu S. 166, Z. 43.

S. 206. Z. 3. D'Orville hatte eine Abschrift des Florentiner Manuskriptes, in dem dieser Roman erhalten ist, durch Antonio Cecchi erhalten und sie unter dem Titel: Charitonis Aphrodisiensis de Chaerea et Callirhoe amatoriarum narrationum lib. VIII graece et latine cum animadversionibus, Amsterdam, 1750 herausgegeben. Die 1753 von Heyne veranstaltete deutsche Übersetzung war am 6. März dieses Jahres in der Vossischen Zeitung angezeigt worden; nach Consentius (Lessing und die Vossische Zeitung, S. 44 f.) rührt die Lessing zugeschriebene Besprechung eher von Naumann her. — Kallirhoë, die Tochter des syrakusanischen Feldherrn Hermokrates, ist von ihrem eifersüchtigen Gatten Chäreas mißhandelt worden und galt für tot. Seeräuber, die ihre Leiche plündern wollen, finden sie erwachend und schleppen sie mit sich. Der Käufer in Milet verliebt sich in sie und begehrt sie zur Gemahlin. Sie entscheidet sich, indem sie mit dem Bilde des Chäreas und mit dem noch ungeborenen Kinde zu Rate geht: „Zu dreien sind wir, Vater, Mutter, Kind. Laßt uns unser gemeinsames

Wohl erwägen; ich will zuerst mein Urteil abgeben. Und so erkläre ich, daß ich sterben will allein als des Chäreas Weib. Über Eltern, Vaterland und das Kind unter meinem Herzen geht mir die Treue zu ihm. Und du, mein Kind, was wählst du dir aus? Willst du an Gift sterben, ohne das Tageslicht erblickt zu haben, und abseits liegen, vielleicht nicht einmal eines ehrlichen Begräbnisses gewürdigt, oder willst du leben und zwei Väter haben, einen, der in Sizilien, einen, der in Jonien Gewalt hat? Leicht wirst du, wenn du zum Manne herangewachsen sein wirst, von den Blutsverwandten anerkannt werden; denn ich bin fest überzeugt, daß du dem Vater gleichen wirst. Auf glänzendem milesischen Dreiruderer kannst du dereinst ins Vaterland zurückkehren. Auch Hermokrates wird dich mit Freuden als seinen Enkel aufnehmen, der einen Feldherrnposten wohl auszufüllen vermag. Also du gibst deine Stimme gegen mich ab und willst nicht, daß wir sterben. Und jetzt laßt uns noch hören, welcher Ansicht dein Vater ist. Nun, er hat schon gesprochen, er ist im Traume mir vergangene Nacht erschienen und hat zu mir gesprochen: Den Knaben, Weib, gebe ich dir zum Pfande." So beschließt sie um des Kindes willen dem Dionysius, der freilich nicht der Mörder ihres Gatten ist, die Hand zu reichen.

S. 206. Z. 39. „Durch Fügung der Umstände".

Achtundvierzigstes Stück. S. 207. Z. 36. Lessing zitiert seine eigene, 1760 erschienene Übersetzung. „Das Theater des Herrn Diderot" enthält außer den beiden Dramen „Der natürliche Sohn" und „Der Hausvater" zwei dramaturgische Abhandlungen, deren erste sich unmittelbar an den „Natürlichen Sohn" anschließt, während die zweite den eigenen Titel: „Von der dramatischen Dichtkunst" trägt.

S. 210. Z. 7. Ein Gott; vgl. S. 211, Z. 24.

Z. 16. Vgl. Anmerkung zu S. 174, Z. 30.

Neunundvierzigstes Stück. S. 214. Z. 4ff. Gewiß war es nicht Voltaires Absicht, durch die Nennung des Namens bereits zu verraten, daß Merope ihrem eigenen Sohn droht. Er hatte wohl mehr die zweckmäßige Rollenbezeichnung für die Aufführung im Auge, während sich für das Lesedrama freilich der von Lessing beobachtete Widerspruch ergab. Lessing selbst half sich in ähnlicher Schwierigkeit mit einer neutralen Bezeichnung; die Rollenbenennung des „Nathan" vermeidet die Namen v. Staufen wie v. Filnek und kennt bloß einen „Tempelherrn".

Funfzigstes Stück. S. 215. Fußnote: „Sogar bis in die Namen der Personen hat sich jenes den Abdrücken jedes Dramas sehr gemeinsame Versehen geltend gemacht, das Geheimnis zu entdecken, indem man die Namen dem Leser oder Zuhörer vorhersagt, und folglich das Vergnügen zu rauben, indem, wo Ägisth stand, Kresphont unter den Namen Ägisth gesetzt wurde."

S. 217. Z. 17. Pamise: richtiger der Pamisus (Pamiso bei Maffei). Voltaire dagegen sagt: Aux bords de la Pamise.

Z. 29. Ballhorn, ein Lübecker Buchdrucker (1531—1599), dessen Ausgaben wegen ihrer eigenmächtigen Schlimmbesserungen berüchtigt waren.

Einundfunfzigstes Stück. S. 222. Z. 19. Im Briefwechsel mit Mendelssohn im November und Dezember 1756 hatte Lessing den Charakteren in der Tragödie mehr Wichtigkeit beigemessen und verlangt, daß das Unglück des Helden eine Folge seines Charakters sein müsse. Er stand damals den Anschauungen der folgenden Generation näher. Lenz schreibt übereinstimmend mit Mercier in seinen „Anmerkungen über das Theater" S. 54: „Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person." Lessing freilich erklärte diese Anmerkungen für „Gewäsch". Vgl. Weiße an Uz 7. Okt. 1775 (Morgenblatt 1840, S. 1183) und Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, Bern 1907, S. 123ff.

Z. 26ff. Die vom Sohne besorgte Prachtausgabe erschien Paris 1757.

Zweiundfunfzigstes Stück. S. 223. Z. 15ff. Schlegel selbst bekennt in seiner Vorrede: „Dieses Lustspiel stellt einen von denenjenigen Charakteren vor, die Molière denen zurückgelassen hat, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen. Er macht in seinem Menschenfeinde, im 4. Auftritt des 2. Aufzugs, folgenden Entwurf davon: ‚C'est de la tête aux pieds, un homme tout mystère ...'. Ich hatte vorher zu verschiedenen Malen versucht, diesen Charakter aufs Theater zu bringen; aber dasjenige, was ich ausgearbeitet hatte, allemal so beschaffen gefunden, daß ich für das beste hielt, es wieder zu unterdrücken." — Joh. Heinr. Schlegel als Herausgeber der Werke seines Bruders fügt im Vorbericht (2. Bd. 1773) hinzu: „Der Charakter eines Geheimnisvollen kann nichts anderes zum Grunde haben, als ein Mißtrauen, beides gegen sich selbst und gegen andere. Man darf sich also über die Verwandtschaft nicht wundern, die sich zwischen ihm und dem Charakter eines Mißtrauischen zeigt, der nach der Zeit gleichfalls durch den seligen Baron von Cronegk auf die deutsche Bühne gebracht worden." — Cronegks fünfaktiges Lustspiel „Der Mißtrauische" war 1760 im ersten Bande seiner von Uz herausgegebenen „Schriften" erschienen; 1762 in einer Wiener Einzelausgabe.

S. 224. Z. 7. Der Verfasser ist Moses Mendelssohn.

S. 225. Z. 33. Am Schluß steht hinter dem Druckfehlerverzeichnis folgende „Nachricht. Den Titel zu diesem Bande werden die Leser am Ende des zweiten Bandes, zum Schlusse des Jahres, auf Ostern, erhalten."

Zweiter Band.

Dreiundfunfzigstes Stück. S. 229. Z. 2ff. Über „Cenie" vgl. das 20. Stück, S. 99—101.

S. 230. Z. 30. Der Stoff der komischen Oper „Annette und Lubin" stammt aus Marmontels „Contes moraux".

Z. 32. Vielleicht Marmontels Couplet: „Chanson nouvelle à l'endroit d'une femme auteur dont la pièce est celle d'un abbé."

S. 231. Z. 6ff. Vgl. Anhang S. 419—421.

S. 232. Z. 2ff. Auf des Venetianers Straparola Novellensammlung „Piacevoli notti“ beruht auch die Verwertung desselben Motives in Shakespeares „Lustigen Weibern von Windsor“. Lessing hat die Notiz über die Quellen Molières der mehrmals zitierten „Histoire du Théâtre français“ entnommen, die wiederum einen Auszug aus T. III der „Nouvelles nouvelles“ des Jean Donneau de Visé bringt: „Le sujet ... n'est point de son invention, il est tiré de divers endroits, à savoir de Boccace, des Contes d'Ouville, de la Précaution inutile de Scarron, et ce qu'il y a de plus beau dans la dernière est tiré d'un livre intitulé: Les Nuits facétieuses du Seigneur Straparolle, dans une Histoire duquel un rival vient tous les jours faire confidence à son ami, sans savoir qu'il est son rival, des faveurs qu'il obtient de sa maîtresse, ce qui fait tout le sujet et la beauté de l'Ecole des Femmes.“

Z. 7ff. Voltaire in seinem „Leben Molières“.

Vierundfunfzigstes Stück. S. 233. Z. 10ff. Der Entwurf dieser Besprechung im Anhang S. 425f.

Z. 12. Domestica facta, heimische Taten nach Horaz' Dichtkunst, V. 287.

Z. 16. Die Tragödie von John Banks „The Earl of Essex or the unhappy favourite“ wurde in der deutschen Bearbeitung von Joh. Gottfr. Dyk (1777) auch in Deutschland ein beliebtes Repertoirestück, das noch Goethe in Weimar aufführen ließ und mit einem eigenen Nachspiel versah.

Z. 22. Cibber in seinen „Lebensbeschreibungen der englischen Dichter“ teilt mit, daß Samuel Daniel (1562—1619) trotz seines Widerspruchs zum Vorwurf gemacht wurde, daß er den Charakter seines „Philotas“ (des Sohnes des Parmenio, der mit seinem Vater auf Befehl Alexanders des Großen hingerichtet wurde) nach dem Charakter des Grafen Essex gebildet habe. — Als das Entstehungsjahr des „Philotas“ gilt 1605; 1611 erschien eine Ausgabe, die bereits des Verfassers Verteidigungsschrift enthält. Übrigens ist das Schicksal des Essex schon auf Shakespeares „Julius Cäsar“, „Hamlet“, „Ende gut, alles gut“ nicht ganz ohne Einfluß gewesen.

Fünfundfunfzigstes Stück. S. 237. Z. 28. Entstehen — fehlen; vgl. „Minna von Barnhelm“ S. 74, Z. 19.

S. 238. Z. 10f. Vgl. das 22. St., S. 109f.

S. 239. Z. 16. Corneilles „Cid“. I, 4.

S. 240. Z. 4. Hatte man bisher den Unterschied hauptsächlich in der Gesellschaftsklasse der handelnden Personen erblickt, so sah auch noch das spätere 18. Jahrhundert durchaus nicht im unglücklichen Ausgang eine Bedingung der Tragödie. Noch Sulzer hat beispielsweise in seiner „Theorie der schönen Künste“ (1771) jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung zur Tragödie gerechnet und den Unterschied von der Komödie nur in der „größeren Wichtigkeit und dem hohen Ernst ihres Inhalts“ gesucht. Lessing aber schrieb im Februar 1768 an Gerstenberg: „Obgleich eine Tragödie ebensowohl einen glück-

lichen, als einen unglücklichen Ausgang haben kann, so sehen wir es doch gleich aus der ersten Anlage, welchen von beiden sie haben wird."

S. 240. Z. 22 ff. Ich will eine Mischung, eine Tragikomödie machen; denn es fortwährend so einzurichten, daß eine Komödie entstehe, wo Könige auftreten und Götter, halte ich nicht für angemessen. Wie also? Weil hier auch ein Sklave mitspielt, will ich diese — so wie ich gesagt habe — Tragikomödie machen.

Fußnote: Die „Geschichtschreiber des französischen Theaters" sind die Brüder Parfaict in ihrer mehrmals zitierten „Histoire du Théâtre français". Vgl. Anm. zu S. 91, Z. 17.

S. 241. Z. 10 f. Voltaire dachte an die Schauspieler, die die Schläge erteilen sollten. (Les acteurs mêmes sont très embarassés à donner ce soufflet.) Das Entwürdigende der passiven Rolle wurde indessen sogar bei deutschen Wandertruppen empfunden, bei denen der Schauspieler für die seiner Rolle gemäß erlittenen Prügel ein eigenes Schmerzensgeld erhielt.

Z. 21. In Frankreich nahm Mercier diese Gedanken auf. Ein Versuch, die antiken Masken wieder einzuführen, wurde unter Goethe in Weimar 1801 bei der Darstellung der „Brüder" des Terenz (bearb. von Einsiedel) gemacht. Das Experiment hatte keinen Erfolg.

S. 243. Z. 5. Pundonor (spanisch) = Ehrenpunkt.

Z. 10 ff. Die Verse, die auch in den heutigen Ausgaben fehlen, standen ursprünglich in Sz. I, Akt 2 hinter den Versen:

Mes services présents
Pour le faire abolir sont plus que suffisants

Voltaire teilt sie mit und sagt in seinem Kommentar: „Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et Corneille les supprima."

Z. 14. Das von Ludwig XIII. im Februar 1626 auf Richelieus Antrag erlassene Edikt befahl, „daß alle Duellanten, Herausforderer wie Geforderte, alle Ämter, Jahrgelder und königliche Gnadenbezeigungen verlieren und außerdem nach der Strenge der früheren Edikte bestraft werden sollten, wofern die Richter nicht nach ihrer Überzeugung und nach den Umständen eine Milderung für angemessen hielten." (Schröter und Thiele.)

Z. 41. Lessing folgt hier der Darstellung Humes im Bd. V seiner Geschichte von England; dort ist auch der Brief des Essex an Egerton mitgeteilt.

S. 244. Z. 16. Hume erzählt aus dem Jahre 1600: „Der Graf von Essex besaß ein Monopol für süße Weine, und da sein Patent dem Ablauf nahe war, so erwartete er sehnsüchtig, daß die Königin es erneuern würde, und er sah dieses Ereignis als den verhängnisvollen Lebensmoment an, der entscheiden sollte, ob er jemals hoffen könnte, wieder zu Gunst und Ansehen zu gelangen. Die Königin aber — beständig umgeben von Essex' Feinden — schlug ihm seine Bitte ab und fügte in verächtlichem Ausdruck hinzu, daß ein unlenksames Tier in seinem Futter beschränkt werden müsse." (Cosack.)

Fußnote: „Bei all der Spitzfindigkeit und bei dem Weib

in Eurem Geschlechte schwöre ich: wärt Ihr ein Mann gewesen, Ihr hättet nicht, nein, Euer kühner Vater Heinrich hätte dies nicht tun dürfen. — Warum nenn' ich ihn? Nicht alle Heinriche, auch selbst nicht Alexander, wenn er am Leben wäre, sollten mit einer solchen an Essex begangenen Tat ohne Rache prahlen dürfen."

S. 250. Z. 43. Gedanke gebraucht Lessing weiblich; vgl. S. 275, Z. 21 u. S. 309, Z. 11.

S. 252. Z. 11f. Lessing hat dem Dialog sein eigenstes Gepräge verliehen, und somit hatte Karl Lessing recht, diese Übersetzungsprobe mit dem Stil der „Emilia Galotti" in Zusammenhang zu bringen. Er schrieb an seinen Bruder am 3. Februar 1773: „In deiner ‚Emilia Galotti' herrscht ein Ton, den ich in keiner Tragödie, soviel ich deren gelesen, gefunden habe; ein Ton, der nicht das Trauerspiel erniedrigt, sondern nur so herunterstimmt, daß es ganz natürlich wird und desto leichter Eingang in unsere Empfindungen erhält. Ich besinne mich wohl, daß du in deiner Dramaturgie aus dem Bankschen Trauerspiele Elisabeth oder Essex einige Szenen in eine solche Sprache übersetzt hast; aber wer diese Szenen im Originale suchen will (denn ich habe sie gelesen) — der muß sein, was du bist." — Lessing selbst notierte unter Banks in seinen Kollektaneen aus The companion to the Play-House vol. II: His Verse is not Poetry, but prose run mad. (Sein Vers ist nicht Poesie, sondern tollgewordene Prosa.)

Z. 25f. Den Vers (Horaz, De arte poetica v. 97) hatte Diderot an der angegebenen Stelle zitiert und ampullae (als Übertragung des griechischen λήκυθος Redeschwulst, Bombast) mit des sentences et des bouteilles soufflées wiedergegeben; daher Lessings Übersetzung „Blasen".

S. 255. Z. 8ff. Vgl. Anhang S. 426.

Fußnote 1: „Der Begleiter ins Theater. — Der Ausdruck ist überall sehr schlecht und in einigen Stellen so platt, daß er sehr unnatürlich wird. — Und ich glaube, daß es keinen größeren Beweis der geringen Aufmunterung geben kann, die das Verdienst bei diesem Zeitalter findet, als den, daß kein feiner Mann, der mit wahrem Genius und dichterischem Geiste begabt ist, es seiner Aufmerksamkeit wert hält, einen so berühmten Teil der Geschichte mit jener Würde des Ausdruckes zu schmücken, die der Tragödie überhaupt, besonders aber da zukommt, wo die Charaktere vielleicht die größten sind, die jemals die Welt hervorbrachte."

Sechzigstes Stück. S. 256. Z. 1ff. Der Verfasser des Stückes ist Antonio Coëllo († 1652). Auch bei dem gelehrten Göttinger Bibliothekar Dieze erkundigte sich Lessing vergeblich nach der Persönlichkeit des Verfassers, die erst Graf Schack in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" festgestellt hat. In dem gleichen Brief vom 5. Januar 1769 erbot sich Lessing zu ähnlichen Auszügen für Diezes „Spanisches Theater".

S. 256. Fußnote 1. Akt I, Sz. 3, V. 154ff. „Sie stellte die beiden schönen Säulen in den Fluß, und da er bei ihrem Anblicke einen Kristall im Flusse aufgelöst und jenen in einen Kristall verdichtet

sah, so wußte er nicht, ob die Wellen vor ihm ihre Füße waren, die dahinflossen, ob ihre beiden Säulen aus den dort zusammengefrorenen Wassern gebildet waren." — Akt I, Sz. 3, V. 196ff.: „Sie wollte das Wasser kosten, und ihre Hände waren ein kristallenes Gefäß. Sie näherte die Hände ihren Lippen; da aber weinte der Bach über Unbill, und weil der Trank, den sie schlürfte, ihren Händen so ähnlich sah, fürchtete er mit Entsetzen (und nicht ohne Grund), sie möchte einen Teil der Hand trinken."

S. 257. Z. 22. Über diesen spanischen Hanswurst vgl. unten S. 290.

Fußnote 1. Akt I, Sz. 3, V. 182ff. „Ich, der ich anfangs geblendet und verwirrt das hier schneeweiße, dort schwarze Angesicht erblickte, meinte, in der Bewunderung eines so göttlichen Ungeheuers, die sorgliche Natur habe, Ungleiches zu solcher Schönheit paarend, zum Entsetzen und zum Hohne einen Bund der Pechkohle mit dem Elfenbeine stiften wollen."

S. 258. Z. 17. Der Herzog Franz von Alençon, der jüngste Bruder des Königs Karl IX. von Frankreich, ist ein historischer Bewerber um die Hand der Elisabeth.

Fußnote 1. Akt I, Sz. 1, V. 9ff. „Waffenlärm im Landhause, und der Graf drinnen? Was zaudre ich, warum eile ich ihm nicht zu Hilfe? Worauf warte ich? Eine schöne Geschichte! Ich warte, daß die Furcht mich hineinlasse." — V. 65f.: „Cosme, der eine Furcht gehabt hat, die für viere gelten konnte."

S. 259. Fußnote. Akt I, Sz. 7, V. 340ff.

Einundsechzigstes Stück. S. 261. Fußnote 1. Akt I, Sz. 7, V. 506ff. „O, solch ein Verrat! Bei Gott! wie empört es mich, daß ich sie liebe! Blanca, meine süße Gebieterin, Blanca, die ich liebe und schätze, mutet mir solch einen Verrat zu! Was soll ich tun? Denn antworte ich, wie ich sollte, aus dem Gefühle der Kränkung, und brause ich gegen ihren Verrat auf, so wird sie ihren tollen Entschluß deshalb nicht aufgeben. Die Königin davon zu benachrichtigen, ist unmöglich; denn mein Schicksal hat gewollt, daß Blanca bei diesem Vergehen beteiligt ist. Suche ich mit Bitten sie davon abzubringen, so ist dies ein törichter Versuch; denn eine entschlossene Frau ist ein so rachsüchtiges Wesen, daß sie Bitten nicht nachgibt: vielmehr ist es ihre Art, in frevelhaftem Drange die Schneide des Willens noch zu schärfen; und vielleicht wird sie in Verzweiflung über meinen Kummer oder meine Abneigung sich einem anderen erklären, der weniger treu und weniger gewissenhaft ist, der vielleicht durch sie das zu erreichen sucht, was ich nicht tun wollen."

Zweiundsechzigstes Stück. S. 264. Fußnote 2. Akt I, Sz. 8, V. 706ff. „Ich werde dem Herzoge nicht antworten, bis der Erfolg selber zeigt, wie falsch die Anzeichen meines Verrates waren, und daß meine Ergebenheit um so größer war, je mehr ich ein Verräter zu sein schien."

S. 265. Fußnote 3. Akt I, Sz. 11, V. 809ff. „War es nicht genug, tyrannischer Liebesgott, an einer so starken Neigung? Mußte

dir dabei noch der Umstand behilflich sein, daß ich ihm das Leben verdankte?"

S. 266. Z. 26. Staats- und Heldenaktionen oder Haupt- und Staatsaktionen wurden die Stücke der Wandertruppen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts genannt, die an das Repertoire der englischen Komödianten anknüpften (vgl. 17. Literaturbrief). Den Irrtum, daß spanische Muster diese Gattung beeinflußt hätten, entnahm Lessing der „Geschichte des deutschen Theaters" von Löwen (Stümckes Neudruck S. 15). Dieser beruft sich seinerseits auf Gottscheds „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst", wo er freilich auch die englischen Komödianten gefunden hätte. Ekhof hatte ihn sogar ausdrücklich auf diese hingewiesen.

Dreiundsechzigstes Stück. S. 267. Fußnote 1: „Der Hauptmann Virves, ein vortreffliches Genie, brachte die Komödie, die vorher wie ein Kind auf allen Vieren ging, in drei Akte. Denn früher waren die Komödien Kinder, und ich schrieb im Alter von elf und zwölf Jahren solche von vier Akten und von vier Bogen; denn jeder Akt nahm einen Bogen ein."

S. 267. Fußnote 2: „Ich untersing mich, die Komödien von den fünf Akten, die sie früher hatten, auf drei zu beschränken."

S. 268. Fußnote 1. Akt II, Sz. 3, V. 975ff. „Ich dachte nicht daran, es zu sagen, und verschwieg es; seitdem es mir aber als Geheimnis anvertraut ist, möchte ich vor Verlangen platzen, es auszuplaudern; denn es ist einmal meine Eigenschaft, daß eine Geschichte in einer Stunde oder einer halben Stunde bei mir zum Geschwüre wird."

Fußnote 2. Akt II, Sz. 3, V. 990: „Da kommt Flora; aber nein, es muß eine würdigere Person sein — Flora darf sich nicht rühmen, mich des Geheimnisses defloriert zu haben."

Fußnote 3. Akt II, Sz. 4, V. 1016ff.: „Ja, es kommt mir schon ganz in den Mund — — was ist das für ein niederträchtiges Aufstoßen! — Mein Magen erträgt es nicht; wahrlich, es ist eine erschreckliche Qual, ich stecke den Finger hinein, — — — da ich nun meinen ganzen Mageninhalt ausgebrochen und das Geheimnis von mir gegeben habe, vom Anfang bis zum Ende, und ohne etwas zurückzulassen, so habe ich einen solchen Ekel bekommen, daß ich hingehen und eine Quitte verzehren oder in eine Olive beißen will."

S. 269. Z. 21. Redondilla (= Ringelchen): Bezeichnung einer vierzeiligen Strophe nach dem Reimschema a b b a.

Z. 28. Die Form der Glosse wurde in Deutschland erst durch die Romantiker, die Brüder Schlegel, Uhland, Graf Löben u. a., eingeführt.

Fußnote 2. Akt II, Sz. 7, V. 1078ff.: „Ziehe, ziehe die Flügel ein, fliege nicht zu hoch, laß uns ein Bereich aufsuchen, wie es beschränktem Fluge ziemt. Blanca ist es, die mich liebt, und Blanca ist es, die ich anbete; warum aber entferne ich mich von einer so edeln Liebe um eines ehrgeizigen Zweckes willen? Keine unechte Konvenienz möge eine echte Neigung besiegen."

S. 270. Fußnote. Akt II, Sz. 7, V. 1118ff. Motto: Wenn etwa

meine Faseleien zu deiner Schwelle gelangen, so möge das Bedauern ihres Unwertes dich von dem Schrecken darüber befreien, daß sie von mir kommen.

Glosse: Wenn auch der Schmerz mich dazu antreibt, vermag ich doch meine Klagen nicht auszusprechen; denn so gering ist meine Kühnheit, daß jene mir zwischen Verehrung und Furcht im Munde sterben, und so erreichen meine Leiden nicht dein Ohr, wenn ich etwa meine Klagen ausspreche, wenn etwa zu deiner Schwelle gelangen meine Faseleien.

Die Ungeschicklichkeit des Ausdruckes möge den Inhalt am sichersten beglaubigen; denn da in meinem Harme Schweigen und Reden ihre Rollen vertauschten, werden meine Worte um so mehr ins Gewicht fallen. Von heute an mögest du sie daran als die meinigen erkennen, wenn einmal schlecht ausgedrückte Leiden zu deiner Schwelle gelangen.

Aber, o Gott! meine Sorgen, von deiner Grausamkeit erkannt, werden, obwohl besser beglaubigt, weniger angenommen, sie werden vielmehr mit andern vermengt werden; denn da du nicht weißt, wem vor allen deine Undankbarkeit diese Klagen schuldet, so muß, da du sie als gleich erkennest, dich notwendig für alle bewegen das Bedauern ihres Unwertes.

In mir bringt die Sprödigkeit deiner Schöne diese gewaltige Wirkung hervor; meine Qual gehört dir und mir: dir, weil du die Ursache bist; mir, weil ich sie empfinde; Laura, deine Härte möge wissen, daß meine Qual ihr angehört; und in meinen kühnen Faseleien möge der Anteil, den du an denselben hast, sie von dem Schrecken darüber befreien, daß sie von mir kommen.

Vierundsechzigstes Stück. S. 271. Fußnote 1. Akt II, Sz. 7, V. 1210ff.: „Die echteste Liebe ist die, welche sich selbst genug ist, ohne anderen Lohn zu erwarten oder nach anderen Zielen zu streben; die Erwiderung ist der Lohn, und den Preis zum Ziele nehmen, heißt: aus der Liebe einen Erwerbszweig machen. — — — — Meine Liebe hält sich innerhalb des Schweigens und der Ehrfurcht, und daher ist mein Glück gesichert, wenn ich mir vielleicht einbilde, daß sie (o süße Torheit) von der höchststehenden Persönlichkeit angenommen wird. Wenn ich mich durch diese Annahme täuschen lasse, dauert mein Glück, weil meine Täuschung dauert. Töricht ist die Zunge, wenn sie ein Glück aufs Spiel setzt, das im Geheimnisse sicher ist. — — Denn glücklich ist, wer, wenn er unglücklich ist, es niemals erfährt."

S. 274. Fußnote. Akt II, Sz. 12, V. 1436ff.: „Ich bin entschlossen. Nicht dem wankelmütigen Willen eines Mannes mag ich mich unterwerfen; und wenn ich auch nicht weiß, ob er mich vergessen wird, will ich doch seiner Gefälligkeit nicht überlassen, was ich durch Gewalt erreichen kann. Große Elisabeth, hört mich an und verbindet mit dem Anhören noch mehr Mitleid als Aufmerksamkeit. Ich habe Euch bei dieser Gelegenheit Elisabeth genannt, nicht Königin; denn indem ich Euch eine Schwachheit gestehen will, die ich als Frau begangen habe, suche ich in Euch, damit Ihr mich milder beurteilt, nicht die Königin, sondern die Frau, und nur die Frau."

Fünfundsechzigstes Stück. S. 275. Fußnote 1. Akt II, Sz. 12, V. 1518ff.: Bl. Ich rief ihn in einer dunkeln Nacht. — Kön. Und er kam? — Bl. Wollte Gott, mein Unglück und seine Liebe wären nicht so groß gewesen. Er kam, verliebter als je, und ich, damals doppelt blind aus Liebe, und die Dunkelheit —"

S. 276. Z. 23. Mit demselben vortrefflichen Zug beginnt Lessing seine „Emilia Galotti", II, S. 101.

Sechsundsechzigstes Stück. S. 279. Fußnote 1. Akt III, Sz. 1, V. 1880ff.: „Konnte nicht vielleicht Blanca lügen, da sie mir erzählte, daß der Graf sich ihrer letzten Gunst erfreut habe? Nein! Blanca würde es nicht erfinden. Kann er nicht glücklich bei ihr gewesen sein, ohne verliebt zu sein, und kann er nicht, wenn er sie auch in der Zärtlichkeit des Genusses geliebt hat, sie vergessen haben? Habe ich ihn nicht, wenn ich ihn empfing, sehr schweigsam mit den Lippen und sehr beredt mit den Augen gesehen, wenn er mir seinen Verdruß klagte und ich seinen Zorn schalt?"

Siebenundsechzigstes Stück. S. 284. Z. 18f. Vgl. Schillers „Maria Stuart", V. 1527 u. 1905f. Der Vers: „Denn Gnade bringt die königliche Nähe", ist wahrscheinlich durch diese Stelle angeregt. King's face makes grace ist ein englisches Sprichwort.

Achtundsechzigstes Stück. S. 289. Z. 10. Über Lessings Verhältnis zu diesem spanischen Drama vgl. die Einl. zur „Emilia Galotti", II, 95f.

Neunundsechzigstes Stück. S. 290. Z. 25. Vgl. S. 267, Z. 7.

S. 291. Z. 16. Der Minotaurus, halb Mensch, halb Stier, ist aus der Verbindung der Pasiphaë, der Gemahlin des Minos, mit einem Stiere erwachsen.

S. 292. Z. 4ff. Wielands „Agathon", aus dessen XII, 1, diese Ausführungen entnommen sind, war 1766 erschienen.

S. 293. Z. 17f. In Wien bezeichnen die Namen Stranitzki, Prehauser, Kurz-Bernardon u. a. noch im 18. Jahrhundert die Blütezeit des Hanswurstes, der erst durch die Reformbestrebungen von Sonnenfels ein Ende gemacht wurde. Wieland hat infolgedessen später diesen Satz verändert: „Wieviel Mühe hat es nicht gekostet, diesen Lieblingscharakter der oberdeutschen Provinzen von der Schaubühne zu verdrängen! —"

Z. 42. *** wahrscheinlich die anonymen Bezeichnungen französischer Schundromane.

Siebzigstes Stück. S. 295. Z. 11ff. Gedanken, die in das Gebiet des „Laokoon" fallen und in den späteren Teilen vermutlich weiter ausgeführt worden wären (vgl. Lessings Brief an Nicolai am 26. Mai 1769).

S. 297. Z. 4ff. u. 32ff. In seiner „Vie de Molière" schreibt Voltaire: „On a dit que l'Ecole des Maris était une copie des „Adelphes" de Térence: si cela était, Molière eût plus mérité l'éloge d'avoir fait passer en France le bon goût de l'ancienne Rome, que le reproche d'avoir dérobé sa pièce. Mais les „Adelphes" ont fourni tout au plus l'idée de l'Ecole des Maris etc. Die Fortsetzung vgl. Z. 34ff.

Näher liegt als Quelle Molières die 2. Fabel der 8. Nacht der „Piacevoli notti“ des Straparola.

S. 297. Z. 9f. „Die erste Stufe der Weisheit ist die Einsicht des Falschen.“ (Lactantius Firmianus, Divinae institutiones I, 23.)

Z. 15. „Die zweite, die Erkenntnis des Wahren.“

Z. 25ff. „Aristoteles pflegt in seinen Büchern Streit zu suchen. Und dies tut er nicht leichtfertig und aufs Geratewohl, sondern methodisch und planmäßig; denn nachdem die Meinungen anderer umgestoßen sind, usw.“

Einundsiebzigstes Stück. S. 298. Z. 11. Voltaire hatte von 1704—1710 das Jesuitenkolleg Louis le Grand in Paris besucht. Schröter und Thiele weisen darauf hin, daß Terenz nach den jesuitischen Lehrplänen eine verbotene Schullektüre war.

Z. 31ff. Der römische Grammatiker Aelius Donatus (vgl. Register) gibt in seinem Terenzkommentar eine Inhaltsangabe des Stückes. Dort heißt es: „Es bleibt aber durch das ganze Stück Micio sanft, Demea wild, der Kuppler habsüchtig, [Syrus listig, Ctesipho schüchtern, Aeschinus freigebig, die Frauen zaghaft, Hegio ernst].“

S. 299. Z. 28. „Hier zeigt Terentius, daß Demea mehr eine Änderung seiner Gesinnung erheuchelt, als dieselbe wirklich geändert habe.“

Fußnote 1: „Denn ich gebe das strenge Leben auf, das ich seither geführt habe, obwohl ich fast schon bis ans Ende meiner Bahn gelaufen bin.“

Fußnote 2: „Micio. Was hat das zu bedeuten? woher die so plötzliche Veränderung in deinem Charakter? was soll man von dieser Liebhaberei, von dieser urplötzlichen Freigebigkeit halten? Demea. Das will ich dir sagen: ich will zeigen, daß es nicht von deiner wirklichen Lebensweise herrührt, daß diese dich gütig und liebenswürdig finden, auch nicht von deiner Gerechtigkeit und Güte; nein, Micio, es kommt daher, daß du zu allem ja sagtest, alles hingehen ließest und ihnen brav schenktest. Jetzt, Aeschinus, wenn euch mein Benehmen deshalb so sehr verhaßt ist, weil ich mir nicht das Rechte und ganz Unrechte alles durcheinander gefallen lasse, kümmere ich mich um nichts mehr: verschwendet, kauft, macht, was ihr wollt!“

S. 301. Z. 13ff. „Sein Zorn scheint sich etwas schneller verkühlt zu haben, als es die wenn auch ungewissen Verhältnisse erforderten. Aber auch dies ist im Charakter begründet; denn die aus beleidigtem Rechtsgefühle Zürnenden gehen, indem sie ihre Wut unterdrücken, oft schnell zu Reflexionen über.“

Z. 24ff. „Man hat darauf zu sehen, nicht was gesagt wird, sondern mit welchen Gebärden es gesagt wird; und man wird finden, daß Demea noch nicht seinen Zorn unterdrückt hat und noch nicht zu sich gekommen ist.“

Zweiundsiebzigstes Stück. S. 303. Z. 4ff. Dieses Wort spricht Demea mit einer Miene aus, daß es scheint, er habe wider Willen gelächelt. Dann aber sagt er: „Ich fühl' es, leider —“ mit ärgerlicher und finsterer Miene.

S. 304. Z. 6. Die Terenz-Übersetzung der Mad. Dacier erschien Paris 1688.

Z. 8ff. Der Verfasser der deutschen Terenz-Übersetzung ist Johann Samuel Patzke aus Frankfurt a. O., der als Prediger in Magdeburg starb (1727—1787). Er erfährt in einer Lessing zugeschriebenen Besprechung seiner „Freundschaftlichen Briefe" (Berlin. privil. Zeitung vom 27. Juli 1754) das Lob: „Man kennt ihn aber auch als den glücklichen Übersetzer des Terenz und kann sich leicht einbilden, daß er diesem Muster die edle Einfalt des Ausdrucks werde abgelernt haben."

Dreiundsiebzigstes Stück. S. 305. Z. 17. Die zweite Vorstellung der „Brüder" fand am 11. August statt, fällt also nicht mehr in den Rahmen der Dramaturgie. Lessing verlegt sie indessen auf den 28. Juli, um noch im 96. Stück Gelegenheit zu weiteren Ausführungen zu finden. Vgl. die Anmerkung zu Z. 23.

Z. 22. Zur Wiederholung der „Miß Sara Sampson" vgl. Anhang S. 419.

Z. 23. Nach dem im Anhang, S. 427ff., mitgeteilten Verzeichnis Lessings, wie nach den Theaterzetteln, wurde am 21. Juli das Lustspiel „Der Zweikampf" von dem Hamburger Prediger Schlosser aufgeführt, das zu dem vom Pastor Goeze aufgenommenen Theaterkrieg den Anlaß bot. Vielleicht vermied Lessing geflissentlich auf dieses Ereignis einzugehen. „Nanine" und „Der unvermutete Ausgang" wurden erst acht Tage später, am 28. Juli (52. Abend), gegeben. Auf dieses Datum verlegte Lessing die zweite Aufführung der „Brüder"; vgl. Anm. zu Z. 17.

Z. 25f. Destouches' „Le dénouement imprévu" war von J. Ch. Krüger übersetzt, dessen Marivauxübersetzung 1747 und 49 in zwei Bänden erschien. Vgl. Wittekind, „J. Chr. Krüger", S. 105.

S. 306. Z. 42. Weißes „Richard III." ist jetzt neu herausgegeben als I. der „Quellenschriften zur Hamburgischen Dramaturgie" (Deutsche Literaturdenkmale, 130). In seiner ersten Gestalt war das Stück bereits 1761 in Hamburg durch die Kochsche Truppe aufgeführt worden; auf Ekhofs Veranlassung hatte Weiße eine Umarbeitung vorgenommen, die 1765 im Druck erschien und 1767 in Leipzig zum erstenmal aufgeführt wurde (Minor, „Ch. Fel. Weiße", S. 209f.)

S. 307. Z. 8. Eine Prosaübersetzung von Szenen aus Shakespeares „Richard III." war bereits 1756 in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens" erschienen und Weiße gewiß bekannt geworden. Er schrieb dagegen im Vorwort seines Trauerspiels: „Shakespeare, der größte englische Dichter nach dem allgemeinen Geständnisse seiner eigenen Nation, hat auch aus dem Leben Richard des Dritten ein historisches Trauerspiel verfertiget. Der Verfasser des gegenwärtigen würde es niemals gewagt haben, diesem großen Meister nachzuarbeiten und den schrecklichen Zug aus dieses Königs Geschichte zum Inhalte eines neuen Trauerspiels zu machen, wenn er sich nicht zu spät daran erinnert hätte. Sollte er aber ja bei der Vergleichung zu viel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er keinen Plagiat begangen, indem das Seinige fertig war, ehe er das Englische gelesen;

aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, beim Shakespeare einen Plagiat zu begehen!“

S. 307. Z. 15. In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ III, 523 wird dieser Bericht des Donat zitiert: „Virgil, dem man vorgeworfen, er habe seine beste Sache aus dem Homer genommen, antwortete: cur non illi eadem quoque furta tentarent? Verum intellecturos, facilius esse Herculi clavam quam Homero versum surripere (Donat. ed. Ultraject. 1701, 17).“ — Mendelssohn gebraucht sodann dasselbe Bild bereits in Anwendung auf Shakespeare bei der Besprechung von Wielands Clementine v. Porretta im Beschluß des 123. Literaturbriefes (1760). Dort heißt es: „Shakespeare ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht und in dem Lear die Raserei in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenszenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affekts einen Ruck zu geben, dem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer aber ist kühn genug, einem Herkules seine Keule oder einem Shakespeare seine Kunstgriffe zu entwenden?“

Z. 24. Die von Giovanni Battista della Porta (1543 bis 1615) erfundene Camera obscura (Dunkelkammer) ist die Vorstufe des photographischen Apparates.

Z. 33. Mit Freskogemälden hatte bereits Gerstenberg in den „Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur“ Shakespeares Historien verglichen (Deutsche Literaturdenkmale 29, S. 160).

S. 308. Z. 13. Dieses Bild des Spiegels hat widersprechende Deutungen gefunden. Kettner (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik X, 290) sieht sich mit Danzel und Lotze eins, wenn er erklärt: „Der Fehler, den Weiße in seinem eigenen Drama in der Anlage von Richards Charakter unbewußt gemacht hatte, er hätte ihm zum Bewußtsein kommen müssen, wenn er ihm in dem Drama Shakespeares klar vor Augen trat. Ja, wenn man sich erinnert, wie kurz vorher erst Lessing das Verhältnis beider Dramen mit dem zwischen einem Miniaturbild und einem weitläufigen Freskogemälde verglichen hatte, so verschärft sich noch jene Spitze: In den großen Maßen dieser Tragödie hätte Weiße jene Fehler, wie in einem vergrößernden Spiegelbilde, erkennen sollen.“ Er widerspricht damit der näherliegenden Deutung von Witkowski (Euphorion II, 577 ff.), wonach gerade die fleckenlose Reinheit des Spiegels das Bild des Gegenstandes wiedergibt. Kettners Auffassung stimmt auch mit der Verwendung desselben Bildes bei Shakespeare selbst (Hamlet III, 2) nicht ganz überein; sie würde eine Stütze finden, wenn Lessing wirklich zuvor von den Fehlern Shakespeares gesprochen hätte; so steht sie in einem schwer vereinbaren Gegensatz zu dem vorausgehenden Bilde der Camera obscura.

Z. 38. Auf Weißes dramatische Produktion hatte Lessings Kritik freilich einen lähmenden Einfluß; vgl. seinen Brief an Uz vom 15. April 1768 (Morgenblatt 1840, S. 1135) und Minor, „Chr. Fel. Weiße“, S. 254 f.

S. 309. Z. 1. Vgl. oben S. 101 f. Schmids „Zusätze“ zu seiner 1767 veröffentlichten „Theorie der Poesie und Nachrichten von den besten Dichtern“ erschienen 1767—69. An der von Lessing angeführten Stelle heißt es: „Die liebenswürdige Weißische Amalie wird auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt. Sie hat, heißt es, mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere, einen lebhafteren, gedankenreicheren Dialog als seine übrigen komischen Stücke. Besonders wird die fünfte Szene des letzten Akts getadelt. Ich weiß es zwar auch nicht, ob man wirklich mit dem Frauenzimmer in diesem zudringlichen Tone spricht, aber das weiß ich, daß in den französischen Lustspielen die Marquis ziemlich zudringlich sprechen, und wie spricht Tartuff? Marivaux in der „Fausse suivante“ und Steele im „Tender husband“ haben in ähnlichen Fällen das Frauenzimmer ebenso unbescheiden sprechen lassen. Amalia kennt die Freeman, als sie ihren Plan entwirft, nur als ein eitles Frauenzimmer, sie kann also nicht hoffen, daß ein ernstgehoffter Antrag bei ihr gute Wirkung habe. Auf den Argwohn von der Eitelkeit der Freeman gründet sich das ganze Stück; und wenn der Vorsatz des Dichters interessante Szenen erzeigt, warum wollen wir die Voraussehung mißbilligen?“ Ähnlich spricht sich 1769 auch die Klotzsche „Deutsche Bibliothek“, 9. Stück, S. 50 ff., aus.

Vierundsiebzigstes Stück. S. 309. Z. 12. Die Stelle im 13. Kapitel der Poetik lautet in der Übersetzung von Curtius: „Weil die schönste Einrichtung eines Trauerspiels nicht einfach, sondern verwickelt sein und Schrecken und Mitleiden erregen muß, als welches der Zweck einer solchen Nachahmung ist; so ist zuerst offenbar, daß ein Dichter vollkommen tugendhafte Personen nicht aus dem Glücke ins Unglück müsse geraten lassen. Denn dieses würde anstatt des Schreckens oder Mitleidens nur Abscheu erwecken. Ebensowenig müssen gottlose Menschen aus dem Unglücke zum Glücke erhoben werden. Dieses ist dem Zwecke und Wesen des Trauerspiels zuwider, weil es weder Vergnügen noch Mitleiden noch Schrecken erreget. Auch muß der Dichter nicht die Unglücksfälle eines vollkommenen Lasterhaften aufführen: weil dergleichen Vorstellungen zwar Vergnügen, aber weder Schrecken noch Mitleiden gebären. Denn Mitleiden hegen wir bei den Unglücksfällen solcher Personen, die ein besseres Schicksal verdienet haben; Schrecken aber empfinden wir bei den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind. Folglich erwecken die Begebenheiten vollkommen lasterhafter Personen in uns weder Mitleiden noch Schrecken.“

S. 310. Z. 17. Schon am 2. April 1757 schrieb Lessing an Nicolai: „Können Sie mir nicht sagen, warum sowohl Dacier als Curtius Schrecken und Furcht für gleichbedeutende Worte nehmen? Warum sie das Aristotelische φόβος, welches der Grieche durchgängig braucht, bald durch das eine, bald durch das andre übersetzen. Es sind doch wohl zwei verschiedne Dinge, Furcht und Schrecken? Und wie, wenn sich das ganze Schrecken, wovon man nach den falsch verstandenen Aristotelischen Begriffen bisher so viel geschwatzt, auf weiter nichts, als auf diese schwankende Übersetzung gründete? Lesen Sie,

bitte ich, das zweite und achte Hauptstück des zweiten Buchs der Aristotelischen Rhetorik: denn das muß ich Ihnen beiläufig sagen, ich kann mir nicht einbilden, daß einer, der dieses zweite Buch und die ganze Aristotelische Sittenlehre an den Nikomachus nicht gelesen hat, die Dichtkunst dieses Weltweisen verstehen könne. Aristoteles erklärt das Wort *φόβος*, welches Herr Curtius am öftersten Schrecken, Dacier aber bald terreur, bald crainte übersetzt, durch die Unlust über ein bevorstehendes Übel und sagt, alles dasjenige erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an andern sehen, Mitleiden erwecke, und alles dasjenige erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse. Demzufolge kann also die Furcht, nach der Meinung des Aristoteles, keine unmittelbare Wirkung des Trauerspiels sein, sondern sie muß weiter nichts als eine reflektierte Idee sein. Aristoteles würde bloß gesagt haben: das Trauerspiel soll unsre Leidenschaften durch das Mitleiden reinigen, wenn er nicht zugleich auch das Mittel hätte angeben wollen, wie diese Reinigung durch das Mitleiden möglich werde; und dieserwegen setzte er noch die Furcht hinzu, welche er für dieses Mittel hielt. Jenes hat seine Richtigkeit, dieses aber ist falsch. Das Mitleiden reiniget unsre Leidenschaften, aber nicht vermittelst der Furcht, auf welchen Einfall den Aristoteles sein falscher Begriff von dem Mitleiden gebracht hat. Hiervon können Sie sich mit Herrn Moses weiter unterreden, denn in diesem Punkte, soviel ich weiß, sind wir einig. Nun behalten Sie durch die ganze Dichtkunst des Aristoteles überall, wo Sie Schrecken finden, diese Erklärung der Furcht in Gedanken (denn Furcht muß es überall heißen und nicht Schrecken) und sagen mir alsdann, was Sie von der Lehre des Aristoteles dünkt." — In diesem Brief findet sich auch der Gedanke des 75. Stückes vorweggenommen.

S. 310. Z. 36ff. Der Verfasser ist Christian Ernst Schenk; der erste Band seines „Komischen Theaters" erschien 1759 anonym in Breslau; ein zweiter Band erschien nach der absprechenden Beurteilung in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", die Lessing zugeschrieben worden ist, nicht mehr.

S. 311. Z. 34ff. Die Briefe „über die Empfindungen" waren 1755 erschienen und 1761 in die „Philosophischen Schriften", vermehrt um einen Aufsatz „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen", in dem sich die zitierte Stelle findet, übergegangen.

S. 312. Z. 10. Monime in Racines „Mithridate".

Fünfundsiebzigstes Stück. S. 313. Z. 20ff. Vgl. die Anm. zu S. 310, Z. 17.

S. 313. Z. 27. Vgl. den oben Anm. zu S. 310, Z. 17 zitierten Brief an Nicolai. Lessing trug sich bei Abschluß der „Dramaturgie" mit dem Gedanken eines Aristoteles-Kommentars; an Mendelssohn schrieb er am 5. November 1768: „Hr. Eberhard hat mir gesagt, daß Sie mit meiner Erklärung des Schreckens bei Aristoteles nicht zufrieden wären. — Ich fürchte, Sie werden mit mehr Dingen nicht zufrieden sein, die ich so hingeschrieben habe, ohne Sie zu Rate zu ziehen. — Er fügte hinzu, daß Sie auch etwas darüber aufgesetzt hätten. Schicken

Sie mir das doch ja. Ich gehe in allem Ernst mit einem neuen Kommentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens desjenigen Teils, der die Tragödie angeht, schwanger." — Lessings Plan kam nicht zur Ausführung; Mendelssohn aber hat seine Bemerkungen über Lessings Auffassung des Schreckens einer späteren Auflage seiner „Philosophischen Schriften" (II, 32f. der Karlsruher Ausg. von 1780) beigefügt: „Lessing beweiset in seiner Dramaturgie mit der ihm eigenen philosophischen Scharfsinnigkeit, daß Aristoteles nicht Schrecken und Mitleiden, sondern Furcht und Mitleiden gesetzt habe; und nach seiner Erklärung des Aristoteles versteht er unter Furcht dasjenige, was wir für uns selbst, durch Mitleiden aber dasjenige, was wir für unsere Mitmenschen empfinden. Hierdurch gewinnt man wenigstens so viel, daß der weise Grieche mit sich selbst übereinstimmt; denn dies sind seine Gedanken, die er verschiedentlich äußert, daß wir bei einer jeden tragischen Vorstellung Rücksicht auf uns selbst nehmen. Allein ich für meinen Teil leugne diese Rücksicht auf uns selbst. Wenigstens ist sie nicht notwendig, wenn wir mit andern sympathisieren sollen. Wie oft ist der Bemitleidete nicht in solchen Umständen, in welche wir schlechterdings nie geraten können? Daß wir leichter zum Mitleiden bewegt werden, wenn wir in ähnlichen Umständen sind, ein ähnliches Unglück ausgestanden oder zu befürchten haben, kann zwar nicht geleugnet werden. Allein dieses kömmt nicht, wie Aristoteles zu glauben scheint, aus eigensüchtiger Furcht; denn die Eigensucht ist es gewiß nicht, die unser Herz dem Mitleiden aufschließt. Es ist vielmehr das lebhaftere Selbstgefühl eines ähnlichen Übels, das unser Mitleiden schärft, indem es uns den Leidenden als desto bedauernswerter betrachten läßt. Aus eben der Ursache sympathisieret auch jedes Tier nur mit dem Geschrei eines Tieres, das von seiner Art ist, indem es mit diesem Laute das innere Leiden, das es selbst zu einer andern Zeit gefühlt hat, itzt auf das lebhafteste verbindet und mitfühlet. Dieser Gedanke verdiente weiter ausgeführt zu werden; allein es ist hier der Ort dazu nicht."

S. 315. Fußnote: Corneilles „Trois discours" erschienen 1660 als Vorreden einer dreibändigen Gesamtausgabe der Werke (vgl. Böhm, „Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles", Berlin 1901). Sein Schäferspiel „Mélite" 1629 (nicht 1625); seine letzte Tragödie „Suréna, général des Parthes", die gegen Ende des Jahres 1674 aufgeführt wurde, zeigt, wie die vorausgehenden Stücke, die sinkende Kraft des Dichters.

S. 316. Z. 2f. Prusias im „Nicomède" Phokas im „Héraclius" des Corneille.

Sechsundsiebzigstes Stück. S. 319. Z. 3ff. Die Philanthropie (Menschenliebe), von Curtius fälschlich mit „Vergnügen" übersetzt, bedeutet im Sinne des Aristoteles nicht die schwächere Teilnahme, die wir auch für den bestraften Verbrecher empfinden, sondern im Gegenteil den Sinn für das Wohlergehen der gesamten Menschheit, der gerade auf die Bestrafung des Schuldigen und das Wohlergehen des Guten dringt. Vgl. Lessings Brief an Eschenburg 25. April 1772.

S. 319. Z. 27ff. Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzet,

mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius, der Königlichen deutschen Gesellschaft in Göttingen Mitgliede. Hannover 1753. pag. 191, Anm. 154.

S. 319. Z. 37. Moses Mendelssohn im „Beschluß" seiner Briefe „Über die Empfindungen". (Philosophische Schriften, Teil 2.)

S. 320. Z. 12ff. Vgl. Anm. zu S. 319, Z. 3ff.

Siebenundsiebzigstes Stück. S. 321. Z. 40ff. In der modernen Übersetzung von Gomperz (Leipzig 1897), die sich der Interpretation von Bernays anschließt, lautet diese Stelle des 6. Kap. der „Poetik" folgendermaßen: „Das Trauerspiel ist nämlich die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt."

S. 322. Z. 29f. Auch Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel (23. Dez. 1797, vgl. den Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung") sehen darin den wesentlichen Unterschied, „daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt".

S. 323. Z. 24ff. Vgl. Cervantes Don Quixote I, Kap. 6.

Achtundsiebzigstes Stück. S. 324. Z. 25ff. Dieser Satz steht im Anfange von Corneilles zweitem Discours (sur la tragédie et sur les moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire). Corneille fährt fort: Quoiqu'il en puisse être, je crois qu'il est à propos de parler de ce qu'il a dit, avant que de faire effort pour deviner ce qu'il a voulu dire.

S. 324. Z. 36ff. Aristoteles Poetik, Kap. 13.

S. 326. Z. 36. Stoiker: Dacier selbst zitiert an dieser Stelle (Remarque 8 sur le chapitre VI) den Kaiser Mark Aurel (Meditationen XI, 6).

Neunundsiebzigstes Stück. S. 328. Z. 14. Vgl. Laokoon 23. Stück (IV, 398f.).

S. 328. Z. 24. „Dies ist etwas: allein —" lauten die Worte der Königin, die weit entfernt ist, in Richards Ende eine Versöhnung mit seinen Verbrechen zu erblicken.

S. 330. Z. 38ff. Schiller führte diese Gedanken in seiner Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" weiter aus: „Die höchste Konsequenz eines Bösewichts in Anordnung seiner Maschinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anstalten und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten. Ein solcher Mensch ist fähig, unsre lebhafteste Teilnahme zu erwecken, und wir zittern vor dem Fehlschlag derselben Plane, deren Vereitlung wir, wenn es wirklich an dem wäre, daß wir alles auf die moralische Zweckmäßigkeit beziehen, aufs feurigste wünschen sollten."

S. 331. Z. 39ff. Umbildung eines Gleichnisses des Plutarch, das

bereits für die Fortsetzung des „Laokoon" angemerkt war; vgl. IV, 508, Z. 21 ff.

Achtzigstes Stück. S. 333. Z. 6 ff. Voltaire in dem Aufsatze „Des divers changements arrivés à l'art tragique".

S. 333. Z. 36. Unter den mehreren, durch Xenophons Cyropädie angeregten Cyrus-Romanen ist wahrscheinlich der Roman des Fräuleins de Scudery: Artamène ou le grand Cyrus (1650) gemeint. Von derselben Schriftstellerin stammt Clélie, histoire romaine (1656).

Z. 39 f. Sertorius (1662), Othon (1665), Suréna, général des Parthes (1674), Attila, roi des Huns (1667) gehören zu den späteren Tragödien Corneilles.

S. 334. Z. 30 ff. Anfang des 14. Kapitels der Poetik.

S. 335. Fußnote: Cibbers Leben der Dichter Großbritanniens und Irlands. — Einige gaben zu verstehen, schöne Kulissen seien ein Beweis für den Ruin der Schauspielkunst. — Unter der Regierung Karls I. gab es nichts anderes als einen Vorhang von sehr grobem Stoffe, bei dessen Erhebung die Bühne entweder dürftige, mit rauhen Matten versehene Seitenwände zeigte oder mit Teppichen behangen war, so daß für die ursprüngliche Herrichtung des Raumes und alle späteren Änderungen, in denen sich die Dichter dieser Zeiten so große Freiheiten erlaubten, nichts da war, dem Verständnisse des Zuschauers nachzuhelfen oder die Darstellung des Schauspielers zu unterstützen, als die bloße Vorstellung. — Der Geist und das Urteil der Schauspieler ergänzte alle Mängel und machte, wie einige annehmen wollten, Schauspiele ohne Kulissen verständlicher, als sie nachher mit denselben waren.

Einundachtzigstes Stück. S. 336. Z. 1. volatil: geflügelt, flüchtig, leichtfertig.

S. 336. Z. 4. Im vierten Gespräch der „Entretiens d'Ariste et d'Eugène" (1671) des Jesuitenpaters Dominique Bouhours findet sich die Stelle: „C'est une chose singulière qu'un bel esprit allemand ou moscovite, reprit Eugène; et s'il y en a quelques-uns au monde, ils sont de la nature de ces esprits qui n'apparaissent jamais sans causer de l'étonnement. Le cardinal du Perron disait un jour, en parlant du jésuite Gretser: Il a bien de l'esprit pour un Allemand; comme si c'eut été un prodige qu'un Allemand soit spirituel."

Z. 12. Praß. Vgl. Anm. z. S. 54, Z. 10.

S. 337. Z. 23 ff. Corneille im zweiten Discours (Sur la tragédie).

Z. 40. Rodrigue und Chimène im Cid.

Z. 43. Vgl. 75. St. S. 316, Z. 2 ff.

Zweiundachtzigstes Stück. S. 339. Z. 22. Vgl. 74. St., S. 309, Z. 13 ff. und Anm.

S. 342. Z. 39. Dubos sagt an der angeführten Stelle: „On peut donc introduire des personnages scélérats dans un poème, ainsi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui représente le martyre d'un Saint: mais comme on blâmerait le peintre qui dépeindrait aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuse, de même on blâmerait le poète qui donnerait à des personnages scélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du

spectateur. Cette bienveillance pourrait aller jusqu'à faire plaindre le scélérat, et à diminuer l'horreur du crime par la compassion que donnerait le criminel. Voilà ce qui est entièrement opposé au grand but de la tragédie, je veux dire à son dessein de purger les passions."

Dreiundachtzigstes Stück. S. 343. Z. 32. Proäresis: Vorsatz, Absicht.

S. 343. Z. 38. Über Lessings geplanten Kommentar vgl. Anm. zu S. 313, Z. 27.

S. 345. Z. 19. Krüger selbst gibt die von Joh. Adolf Schlegel verfaßte Verserzählung „Das ausgerechnete Glück" in Bd. 4, St. 1 der „Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" (1747) als Quelle an. Die Idee geht auf Lafontaines Fabel „La laitière et le pot au lait" zurück. Über die Bearbeitung vgl. Wittekind, Joh. Chr. Krüger, Berlin 1898, S. 79ff. Das Stück war am 19. Januar 1750 in Leipzig zum erstenmal aufgeführt worden und über alle Bühnen gegangen. Noch Goethe spielte in Leipzig bei einer Liebhaberaufführung im Schönkopfschen Hause 1768 den Michel (vgl. Dichtung und Wahrheit, 7. Buch).

Z. 31. Von dem Lustspiel „La femme qui a raison" bestehen zwei Fassungen, eine in 1, die andere in 3 Akten. Die eine ist in Luneville 1749 zu Ehren des Königs Stanislaus, Herzogs von Lothringen, gespielt worden; die andere 1758 zu Carouge, einem in der Nähe von Genf gelegenen Städtchen.

S. 346. Z. 9. Eine anonyme Übersetzung erschien 1756 in Berlin.

Z. 11. In Wirklichkeit wurde an diesem Tage Molières „Frauenschule" (vgl. Anh. S. 419f.) gegeben; „Sidney" und „Der sehende Blinde" erst am 31. Juli.

Z. 12. Vgl. 17. St., S. 88.

S. 347. Z. 3f. Die 1752 erschienene Übersetzung des einaktigen Lustspieles „L'aveugle clairvoyant" (1716) rührt von dem Sekretär Karl August Suabe in Dresden her.

Vierundachtzigstes Stück. S. 347. Z. 35. Die „bijoux indiscrets" erschienen 1748.

Fünfundachtzigstes Stück. S. 354. Z. 2. Theriak: Universalarznei der mittelalterlichen Heilkunde.

S. 354. Z. 9. kostbar = das französische précieux, also: gesucht, erkünstelt.

Sechsundachtzigstes Stück. S. 355. Z. 26. „L'homme singulier", eine fünfaktige Verskomödie von Destouches (1757).

Siebenundachtzigstes und achtundachtzigstes Stück. S. 358. Z. 14. Das Gleichnis ist dem Ringelstechen entnommen, einer volkstümlichen Weiterbildung der ritterlichen Turniere. Vgl. das Gedicht „Auf ein Karussell" (I, 43).

S. 359. Z. 17. Heautontimorumenos = der Selbstquäler.

Fußnote 2: „Zwei Stücke ergab ein Stoff allein, eines auf griechisch, eins auf Latein", ist dieser Vers von Bardt, Römische Komödien II, 209, neuerdings frei übersetzt. Dazu die Erklärung: „Während sonst wohl mehrere griechische Lustspielsujets für eine römische

Komödie herhalten mußten, genügte hier das eine, wie für das Lustspiel des Menander, so für das des Terentius; der Witz ist nicht schön, aber der Sinn deutlich, nämlich: Heautontimorumenos ist nicht kontaminiert.“ Mad. Dacier dagegen in ihrer 1688 herausgegebenen Terenz-Übersetzung: „Je dois aujourd'hui représenter l'Héautontimorumenos, qui est une pièce tirée toute entière d'une seule comédie grecque avec cette différence que le sujet est double, quoiqu'il ne soit que simple dans l'original.“ Colmans 1765 erschienene englische Terenz-Übersetzung schloß sich in der von Lessing zitierten Stelle ihr an: „Terenz wollte nur sagen, er habe die Charaktere verdoppelt; anstatt eines alten Mannes, eines Stutzers, einer Geliebten, wie im Menander, hatte er zwei alte Männer usw. Er fügt daher sehr richtig hinzu: novam esse ostendi (ich zeigte an, daß die Komödie neu sei), — was sicherlich nicht darin liegen konnte, wenn die Charaktere in dem griechischen Dichter dieselben gewesen wären.“

S. 360. Z. 2. Die Worte: „O Menander und Leben, wer von euch beiden ahmte den andern nach?“ stammen von dem Grammatiker Aristophanes von Byzanz 3. Jahrh. v. Chr.).

S. 361. Z. 11ff. Lessing gibt die Stelle nach Diderots Wortlaut, nicht nach Horaz, Sat. I, 2. V. 12—22.

S. 362. Z. 27ff. „Weil man dies alles für recht, für wahr, für gebührend hält, darum tut man so im Schmerze: und zum Beweise dafür, daß es wie nach einem die Pflicht bestimmenden Urteile geschehe, dient vorzüglich der Umstand, daß, wenn manchmal einige, während sie in der Trauer sein wollten, etwas gemütlicher taten oder fröhlicher sprachen, sie sich wieder zum Kummer zurückrufen und sich aus der Unterbrechung des Schmerzes ein Vergehen machen; Knaben aber pflegen auch Mütter und Hofmeister zu strafen, und nicht bloß mit Worten, sondern mit Schlägen, wenn bei einer Familientrauer von ihnen etwas fröhlicher getan oder gesprochen worden ist: zu weinen zwingt man sie. — Zum Beispiel jener Selbstquäler des Terentius usw.“ — In seinen Kollektaneen notierte sich Lessing unter der Überschrift „Komische Sujets“: „Aus der Stelle des Cicero von der Traurigkeit, die ich in dem zweiten Bande der Dramaturgie angeführt habe.“

Neunundachtzigstes Stück. S. 365. Z. 13ff. Vgl. S. 96ff., 113ff.

Z. 19. Im Vorwort seiner Übersetzung hatte Lessing Diderot neben den griechischen Philosophen gestellt: „Ich möchte wohl sagen, daß sich nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat, als er.“

S. 367. Z. 23f. Die Worte „oder Notwendigkeit“ fehlen bei Curtius.

Neunzigstes Stück. S. 368. Z. 22. „Komödiendichter“ steht bei Curtius.

S. 369. Z. 22ff. „Die Namen der Personen, in den Komödien wenigstens, müssen ihre Berechtigung und Etymologie haben; denn es ist ungereimt, daß der Komödiendichter, der seinen Stoff frei erfindet, der Person entweder einen unpassenden Namen oder ein ihrem Namen widersprechendes Geschäft gebe. Daher heißt der treue Sklave Parmeno, der

untreue Syrus oder Geta, der Soldat Thraso oder Polemon, der junge Mann Pamphilus, die Matrone Myrrhina, und der Jüngling von seinem Parfüm Storax oder vom Kampfe und vom pantomimischen Spiele Circus und dgl. Hierbei ist es ein Hauptfehler des Dichters, wenn er seinen Personen Namen beilegt, die ihrem Charakter geradezu widersprechen, es müßte denn durch ein scherzhaftes Wortspiel geschehen, wie z. B. „Geldhasser" im Plautus ein Wucherer genannt wird." — Der Name Parmeno (griech. *παραμένω*, ich harre aus, also: Bleibtreu) im Eunuchus, den Adelphoe und der Hecyra des Terenz. — Syrus und Geta. (Diese Barbarenvölker waren den Römern wegen ihrer Untreue sprichwörtlich) im Heautontimorumenos, Phormio, Adelphoe. — Thraso (der Mutige) im Eunuchus des Terenz. — Polemon (Krieger) schon bei Menander. — Pamphilus (alliebend) bei Terenz in der Hecyra und Andria; Pamphila in den Adelphoe. — Myrrhina (Myrte) bereits bei Aristophanes, dann in des Plautus Casina und des Terenz Hecyra. — Storax wohlriechendes Harz, das aus dem Gummistrauch (*στύραξ*) gewonnen wird.

S. 370. Z. 2. Misargyrides in der Mostellaria des Plautus.

Z. 26 ff. Pyrgopolinices im Miles gloriosus des Plautus; in demselben Stück auch Artotrogus.

Z. 32. Phidippides in den „Wolken" des Aristophanes.

Z. 34 ff. Es werden drei Stufen der attischen Komödie unterschieden: die alte (Aristophanes); die mittlere (Antiphanes), der die Anspielungen auf Zeitbegebenheiten und lebende Personen verboten waren, und die neue (Menander, Philemon, Diphilos), deren Stücke die Vorbilder des Plautus und Terenz wurden.

Fußnote. Hurds Aufsatz gehört zum Anhang seines Commentary on Horaces Ars poetica (1749). In der deutschen Übersetzung von Eschenburg, die 1772 erschien, lautet die Stelle: „Man sieht aus der hier gegebenen Erklärung der Komödie, daß die Idee von dieser Schauspielart gegen das, was sie zu den Zeiten des Aristoteles war, ungemein erweitert ist, der sie ‚eine Nachahmung leichter und unerheblicher Handlungen nennt, wodurch das Lachen erregt wird'. Er nahm diesen Begriff von dem Zustande und dem Gebrauche des athenienſischen Theaters her, d. h. von der alten oder mittleren Komödie, welche dieser Beschreibung entspricht. Die große Veränderung, welche durch die Einführung der neuern Komödie mit diesem Drama vorging, war spätern Ursprungs." — Die Worte des Aristoteles („Man kann dies aus den alten und den neuen Komödien sehen. In jenen nämlich war schlechtes Gerede das Lächerliche; in diesen waren es mehr Zweideutigkeiten") beziehen sich offenbar auf die mittlere Komödie, die gegen die neue nicht so scharf abgegrenzt ist, wie gegen die alte. Über diesen Übergang schreibt das von Lessing angeführte „Leben des Aristophanes" eines griechischen Grammatikers: „Als nämlich ein Volksbeschluß in bezug auf Theateraufführungen gefaßt war, daß niemand einen anderen unter seinem Namen verspottete, und als dadurch teils die Lust schwand, Theaterstücke auszurüsten, teils der Stoff den Komödien ausging, weil sie doch die Leute verspotten wollten, so schrieb Aristophanes den „Kokalos", in

welchem er Verführung und Wiedererkennung und alles andere einführte, wonach Menander strebte."

Einundneunzigstes Stück. S. 371. Z. 10. Sokrates: in den „Wolken".

Z. 16. Diese Anekdote erzählt der spätrömische Historiker Claudius Aelianus (vgl. Register) in seinen „Vermischten Erzählungen" (*Ποικίλη ἱστορία* II, 13).

Z. 19. In seinen „Kollektaneen" notierte sich Lessing dagegen unter dem Titel „Aristophanes": „Wer seine Verteidigung in Ansehung des Sokrates übernehmen wollte, müßte nicht vergessen, daß M. Cato Censorinus ebenso von dem Sokrates gedacht und geredet habe als der Komödienschreiber. S. den Plutarch in desselben Leben."

S. 372. Fußnote 1. Margites (gr. *μάργης* wie *μάργος* = toll, rasend), ein Spottgedicht, das von Archilochos, Plato und Aristoteles (Poetik, Kap. 4: „indem er nicht das Rügelied pflegte, sondern das Lächerliche in dramatischer Weise gestaltete") fälschlich dem Homer zugeschrieben wird. Nur Suidas nennt den Karier Pigres, den angeblichen Dichter des Froschmäusekrieges, als Verfasser. Das Gedicht fiele demnach in das 6. Jahrh. v. Chr.

Fußnote 2. Die von Lessing zitierten Worte über den Kratinus („der zuerst dem Anmutigen der Komödie das Nützliche zugesellte, indem er die Übeltäter aufs Korn nahm und sie mit volkstümlicher Geißel durch die Komödie züchtigte") finden sich bei dem Anonymus de comoedia. (Meineke, hist. com. I, 47 ff.) — Die Worte des Aristophanes in seinem Lustspiel *Εἰρήνη* (Der Friede): „Nicht plebejische Menschlein lächerlich machend oder Weiber, sondern des Herakles Zorn hegend, griff er die Größten an."

S. 373. Fußnote. Platos Verbot („weder mit Worten noch durch ein Bild, weder mit Haß noch ohne Haß irgendwie einen der Bürger in der Komödie lächerlich zu machen") steht in der Schrift „Von den Gesetzen" (*Νόμοι*).

Zweiundneunzigstes Stück. S. 374. Z. 31. Eschenburg, der wenige Jahre danach seine Übersetzung veröffentlichte, benutzte Lessings Übertragung und gab sogar seine Anmerkung auf S. 379 f. wieder.

S. 375. Z. 27. Racines Nero im „Britannicus".

Z. 43. Zirkel (circulus in demonstrando): Kreisschluß, der das zu Beweisende zur Voraussetzung seines Beweises macht.

S. 376. Fußnote. Ars poetica. V. 317 f. „Stell' auch tätiges Leben dem Blick und Sitten zum Vorbild, daß du geschickt nachahmst und den Laut der Natur dir erwerbest." (Voß.)

S. 377. Z. 21. Plautus in dem Geizhals Euclio der Aulularia.

Dreiundneunzigstes Stück. S. 379. Fußnote. Die Verse stehen im Vorspiel zu Every man out of his humour: „Wenn irgendeine besondere Gemütsart von einem Manne dermaßen Besitz ergriffen hat, daß sie alle seine Leidenschaften, seine Geister und seine Kräfte in ihr Gefüge hereinzieht, daß sie alle einen Weg gehen, so kann dies wahrhaftig als Humor bezeichnet werden. Aber daß eine Saatkrähe durch das Tragen einer bunten Feder, das Tau-Hutband oder die dreifach getürmte

Halskrause, ein ellenlanges Schuhband oder die schweizerische Schleife an französischen Strumpfbändern auf Humor wirken soll! O, es ist mehr als überlächerlich!"

S. 379. Z. 9 v. u. Laune: aus dem lateinischen luna (Mond), zunächst wechselnde Stimmung des Menschen. Im 18. Jahrhundert ist die Bedeutung „Stimmung" noch allgemein. Lessing schrieb in der Abhandlung „Von Johann Dryden und dessen dramatischen Werken" (Theatralische Bibliothek 4. Stück): „Vor itzo will ich nur die Erklärung mitnehmen, welche Dryden von dem, was die Engländer Humor nennen, gibt. Ich erinnere zugleich, daß ich Humor, wo ich das Wort übersetzen will, durch Laune gebe, weil ich nicht glaube, daß man ein bequemers in der ganzen deutschen Sprache finden wird." Über den Unterschied zwischen Humor und Laune vgl. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik I, 168.

Vierundneunzigstes Stück. S. 381. Z. 18: „Sich dem wirklichen Leben mehr anzuschließen."

Fußnote 3. Cicero: „Denn nicht schaute Phidias, als er die Gestalt des Jupiter oder der Minerva bildete, irgend jemanden an, um ihn zu kopieren; nein, in seinem eigenen Geiste ruhte das Ideal der Schönheit, das er anschaute, an dem er hing, um es mit Künstlerhand umzubilden."

Fünfundneunzigstes Stück. S. 387. Fußnote: „Indem ich den tragischen Charakter einzeln nenne, unterstelle ich, daß er weniger die Gattung vertritt als der komische; nicht, daß die Zeichnung von so viel Charakter, als er darzustellen berufen ist, nicht allgemein sein sollte."

S. 388. Z. 10. Fermenta cognitionis: Sauerteig der Erkenntnis. Lessing entnahm diesen Ausdruck einer Stelle des Solinus (Collectanea rerum memorabilium, Widmung an Adventus, § 2), die er sich wahrscheinlich als Motto zum zweiten Teil des „Laokoon" notiert hatte: Cui si animum propius intenderis, velut fermentum cognitionis ei inesse, quam bracteas eloquentiae deprehendes.

Sechsundneunzigstes Stück. S. 388. Z. 12. In Wahrheit fand die zweite Vorstellung der „Brüder" erst am 11. August statt; vgl. Anmerkung zu S. 305, Z. 17.

S. 388. Z. 16 ff. „Dieses Stück soll in zweiter Stelle aufgeführt worden sein, als der Name des Dichters noch unberühmt war; daher habe man gesagt: „die Brüder des Terentius", nicht: „des Terentius Brüder", weil damals noch der Dichter mehr durch den Namen des Stückes, als das Stück durch den Namen des Dichters empfohlen wurde."

Z. 21 ff. „Komödien", Dresden und Warschau, bei Gröll 1761. Sie enthielten außer den „Brüdern": „Crispin als Vater", „Der Wechselschuldner", „Das Tarockspiel", „Der Vormund". Namentlich das erste Stück, das in Hamburg am 4. September 1767 zum erstenmal aufgeführt wurde (vgl. Anh. S. 429), hatte großen Erfolg. Von sonstigen Stücken, die 1755 in Leipzig aus dem Manuskript aufgeführt wurden, nennt Schmidts „Chronologie des Theaters" das fünfaktige Lustspiel „Die unerwartete Veränderung" und das einaktige „Die drei Schwie-

germütter". Ferner bearbeitete er zwei Lustspiele von Destouches „Der Verleumder" und „Der Unschlüssige". Vgl. Regeniter, Karl Franz Romanus, Heidelb. Diss. 1901. Die „Komödien" waren von Nicolai im 329. Literaturbriefe besprochen worden.

S. 390. Z. 35. Die Sätze finden sich in der Kritik des ersten Bandes der Hamburgischen Dramaturgie, die mit der Unterschrift Stl. (vgl. S. 413, Z. 34) in Klotz' „Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften", III (9.—12. St.), 1769 erschienen war. Dort heißt es S. 42f.: „So viel auch die Theorie des Dramas verloren hätte, so wünschte ich doch fast lieber, man hätte Lessingen nicht die Kritik, sondern die Direktion der Hamburger Bühne übertragen. Unser Theater, glaube ich, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Lessingischen Kritik ertragen könnte. Ist es nicht jetzt fast noch nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzutun, wie weit wir noch von dem Ideal entfernt sind? Muß ein periodisches Blatt, wie die Dramaturgie ist, nicht auch einen periodischen Nutzen haben? . . . Nun wir eine Dramaturgie haben, nun werden wir doch eine Bühne bekommen? Eine Originalbühne? Ich zweifle sehr. Wir lernen daraus, was uns fehlt, aber durch sie können wir den Mangel nicht ersetzen. Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiert werden. Den Ästhetikern wird die Dramaturgie eine reine Quelle sein: unsere Dichter wird sie eher niederschlagen als ermuntern. Es wird Mode werden, ein Trauerspiel nicht nach der Empfindung, nicht nach den Tränen, die es dem Zuschauer kostet, sondern nach ästhetischen Kunstwörtern zu beurteilen. Die wenige Empfindung, die in unserm Publiko zu erwachen angefangen hat, wird von philosophischer Kälte erstickt werden. Nichts schmeichelt unserm Stolz mehr, als jedem unsrer Raisonnements einen philosophischen Anstrich zu geben, und raisonnieren ist leichter als selbst erfinden."

S. 391. Z. 29ff. Die Nationalisierung der Lustspiele war Gottscheds Prinzip und war besonders von seiner geschickten Freundin in ihren Molière- und Holberg-Bearbeitungen durchgeführt worden (Schlenther, Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie. Berlin, 1886, S. 150ff.). Auch Joh. El. Schlegel vertrat diese nicht ganz unberechtigte Ansicht: „Solche fremde Sitten, die sich von selbst erklären, können daher in der Tragödie wohl stattfinden. Hingegen wenn man lachen soll, so lachet man bei weitem nicht so gern über Torheiten, die man niemals gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht." (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, Deutsche Literaturdenkm. 26, S. 217.)

Z. 36. Lessing schreibt diese Sätze Pope zu, weil er sie unter dessen Namen bei Hurd zitiert fand. In Wahrheit stehen sie in Warburtons Kommentar zu Popes „Imitations of Horace" Ep. I, 2. (M. Bernays „Euphorion" 6, 338).

Siebenundneunzigstes Stück. S. 393. Z. 19. Lessing schreibt irrtümlich „Perserinnen" für die „Perser" des Aischylos, in denen nur eine einzige Frauenrolle (Atossa) vorkommt. Entgegen Lessings Behauptung verzichtet das Stück nicht ganz auf orientalisches Kolorit.

S. 394. Z. 13. „Die Schule der Väter" ist der Nebentitel, den Romanus seinem Lustspiel gegeben hatte.

Z. 18. Demea spricht die Worte I, 2, V. 45: „Vater zu sein, lerne von denen, die es wirklich verstehen!"

S. 395. Z. 18f. I, 2, V. 52f. „Denn für beide sorgen, heißt beinahe den zurückfordern, den du mir überließest."

Achtundneunzigstes Stück. S. 396. Z. 15ff. Worte des Ktesiphon, II, 3, V. 8—11: „Durch sein Bemühen lebe ich jetzt. Das freundliche Herz, das alles für sich selbst hintansetzte im Vergleich mit meinem Wohle: Schmähungen, Verleumdungen und die Sünden meiner Liebe nahm es auf sich."

S. 397. Z. 15f. „Er zählte sofort das Geld auf und gab außerdem zu einem vergnügten Tage eine halbe Mine."

Fußnote 1: „Ae. Das ist mir leid, daß wir es fast zu spät erfahren hätten, und daß es fast dahin gekommen wäre, daß dir, wenn es auch alle gewünscht hätten, niemand hätte helfen können. Ct. Ich schämte mich. Ae. Ach, Torheit ist dies, nicht Scham, wegen einer solchen Kleinigkeit beinahe aus dem Vaterlande zu fliehen: es ist schimpflich zu sagen. Ich bitte die Götter, so etwas zu verhüten."

S. 398. Z. 36ff. IV, 1, V. 2—4: „Möchte er sich doch, aber so, daß es ihm nicht schadete, so ermüden, daß er diese drei Tage lang ununterbrochen fort nicht aus dem Bette aufstehen könnte."

S. 399. Z. 8ff. IV, 1, V. 11—14: „Er wird mich fragen, wo ich gewesen bin. Ich habe ihn heute den ganzen Tag nicht gesehen. Was soll ich sagen? Sy. Fällt dir nichts ein? Ct. Durchaus nichts. Sy. Armer Tropf! Hast du keinen Klienten, keinen Freund, keinen Gastfreund? Ct. Ja; was weiter? Sy. Von einem solchen mußt du in Anspruch genommen worden sein. Ct. Wenn ich nicht in Anspruch genommen worden bin? Nein, das geht nicht!"

Neunundneunzigstes Stück. S. 400. Z. 31. V, 9, V. 28. „Was bedeutet diese Liebhaberei? Diese plötzliche Freigebigkeit?"

Z. 35. V, 9, V. 37. „Am rechten Orte Nachsicht zu üben."

S. 401. Z. 3ff. Prolog, V. 6—11: „Die miteinander Sterbenden" heißt eine Komödie des Diphilus. . . . Im Griechischen ist ein Jüngling, der einem Kuppler im Anfang des Stückes eine Dirne entreißt ... Diese Stelle hat der Dichter in die „Brüder" aufgenommen.

Z. 17f. Zu II, 4, V. 11: „Menander stellt es so dar, als habe er sterben, Terentius so, als habe er fliehen wollen."

Fußnote: Der aufmerksame Leser möge sehen, ob nicht statt Menander Diphilus zu lesen ist. Gewiß ist entweder die ganze Komödie oder ein Teil der Fabel, die hier behandelt wird, wörtlich dem Diphilus entnommen. Da die Komödie des Diphilus vom Miteinandersterben den Namen hat, und daselbst gesagt wird, ein Jüngling habe sterben wollen, was Terentius in „fliehen" verändert hat; so bin ich ganz der Meinung, daß diese Veränderung vom Diphilus, nicht vom Menander entlehnt, und zufolge des Wunsches, mit der Geliebten zu sterben, der Name „Die zusammen Sterbenden" dem Stücke gegeben worden sei.

S. 402. Z. 4ff. I, 2, V. 7—13: „— — Denn ich sage nichts von seinen früheren Streichen; aber was hat er nun wieder angestiftet? — Türen eingeschlagen und ein fremdes Haus erstürmt. — — — — — Alle sind empört darüber. Wie viele, Micio, haben es mir bei meiner Ankunft erzählt! Die ganze Stadt spricht davon."

Hundertstes Stück. S. 405. Z. 28f. Die Interpretation Colmans (S. 406, Z. 5f.) ist gewiß der Lessingschen Übersetzung vorzuziehen.

S. 406. Z. 19. εὑρετικῶς aus eigener Erfindung.

Hundertunderstes, zweites, drittes und viertes Stück. S. 406. Z. 29. Den Namen einer angesehenen Londoner Buchhändlerfirma hatte Engelbert Benjamin Schwickert, der damals noch im Dienste der Witwe Dyk in Leipzig stand und erst 1770 selbständig wurde, sich angeeignet. Die Nachdruck- und Skandalliteratur, die er auf die Messe brachte, behauptete er bei mehrfachen Vorladungen nur in Kommission zu haben (Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit, 1885, S. 236ff.). Den Nachdruck hatte Lessing dadurch provoziert, daß er gegen Nicolais Rat den üblichen buchhändlerischen Vertrieb durch die Leipziger Messe vermied (vgl. Kundt, Lessing und der Buchhandel, Heidelberg, 1907, S. 50ff.).

Z. 34. Zeug: in der älteren Sprache vorwiegend männlich. Lessing scheint die enge stoffliche und die übertragene Bedeutung zu scheiden; vgl. III, S. 67, Z. 4.

S. 407. Z. 5. Anfangsworte des Prologes zur „Andria" von Terenz: „Als es den Dichter zum Schreiben drängte."

Z. 29. Verquisten: vergeuden, verschwenden (got. fraquistjan).

Z. 34ff. Über den Anteil der Kritik an seinem Schaffen äußert sich Lessing nach dem Erscheinen der „Emilia Galotti" in einem Brief an Ramler (21. April 1772): „Kritik, will ich Ihnen nur vertrauen, ist das einzige Mittel, mich zu mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen. Denn da ich die Kritik nicht zu dem kritisierten Stücke anzuwenden imstande bin; da ich zum Verbessern überhaupt ganz verdorben bin, und das Verbessern eines dramatischen Stücks insbesondere fast für unmöglich halte, wenn es einmal zu einem gewissen Grade der Vollendung gebracht ist und die Verbesserung mehr als Kleinigkeiten betreffen soll: so nutze ich die Kritik zuverlässig zu etwas Neuem. — Also, liebster Freund, wenn auch Sie es wollen, daß ich wieder einmal etwas Neues in dieser Art machen soll; so sehen Sie, worauf es dabei mit ankömmt: — mich durch Tadel zu reizen, nicht dieses Nämliche besser zu machen, sondern überhaupt etwas Besseres zu machen. Und wenn auch dieses Bessere sodann notwendig noch seine Mängel haben muß: so ist dieses allein der Ring durch die Nase, an dem man mich in immerwährendem Tanze erhalten kann." —

S. 408. Z. 4. In den Literaturbriefen wird Young angeführt: „Die Regeln sind Krücken, welche nur der Kranke gebraucht, der Gesunde hingegen wegwirft." Das Zitat ist den Briefen On original composition entnommen, gegen deren gefährlichen Geniekultus Lessing an mehreren Stellen sich wendet.

S. 408. Z. 30. Unter den rüstigern Freunden ist Weiße gemeint, der in der Vorrede zu seinen Trauerspielen auf Lessing angespielt hatte: „Andere lassen, wir wissen nicht, aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorbeifliehen." Lessing war auf diese Äußerung bereits im 81. Literaturbrief eingegangen (IV, 213).

Fußnote: „Eine Meinung, durch die Johann de la Casa, Erzbischof von Benevento, geängstigt wurde — eine Meinung, die darin bestand, — daß, so oft ein Christ im Begriffe war, ein Buch zu schreiben (nicht zu seiner persönlichen Unterhaltung, sondern) im guten Glauben, es drucken und es für die Welt veröffentlichen zu wollen, seine ersten Gedanken immer die Versuchungen des Bösen waren. — Meinem Vater gefiel diese Idee des Johann de la Casa unendlich; und (hätte sie ihn nicht in seinem Glauben ein wenig eingezwängt) denke ich, würde er zehen der besten Äcker vom Shandy-Gute darum gegeben haben, der Erfinder derselben gewesen zu sein; — aber da er die Ehre davon im buchstäblichen Sinne des Ausspruches nicht haben konnte, begnügte er sich mit der Allegorie desselben. Vorurteil bei der Erziehung, pflegte er zu sagen, ist der Teufel usw."

S. 409. Z. 21. „Knapp und zierlich abgefaßt" (Casaubonus in seinen Animadversionum in Deipnosophistas libr. XV, Lyon, 1600).

Fußnote: Unter Didaskalien versteht man ein Schriftstück, in welchem auseinandergesetzt wird, wo, wann, wie und mit welchem Erfolge ein Drama aufgeführt worden ist. — Wie sehr die Kritiker durch diese sorgfältigen Angaben den alten Chronologen zu Hilfe kamen, werden allein solche würdigen, denen es bekannt ist, wie geringe und dürftige Hilfsmittel diejenigen besaßen, die zuerst eine sichere Zeitrechnung aufzustellen suchten. Ich für meinen Teil zweifle nicht, daß Aristoteles dies vornehmlich im Auge hatte, als er seine Didaskalien zusammenstellte.

S. 411. Z. 12. Locus communis: Gemeinplatz.

S. 412. Z. 2f. Ein Vergleich zwischen Aristoteles und Euklid findet sich bereits in den „Kritischen Nachrichten" 1751, in einer Lessing zugeschriebenen Besprechung (Lachmann-Muncker IV, 240). Es heißt dort von Euklid, „daß man also hier die logischen Regeln beisammen antrifft, deren Nutzen und Wahrheit so zu reden die Erfahrung vieler Jahrhunderte bestätiget hat; eben wie die Vorschriften in des Aristoteles Poetik von den Mustern hergenommen sind, deren Schönheit eine allgemeine Empfindung erkennet hatte". Anders heißt es einige Wochen vorher in einer, vielleicht mit mehr Recht Lessing zugewiesenen Anzeige (Lachmann-Muncker IV, 217): „Die Geometrie und Poesie haben ganz verschiedene Regeln, und derjenige, welcher den Homer nach dem Euklides beurteilen wollte, würde ebenso abgeschmackt handeln, als der, welcher den Euklides nach dem Homer beurteilte."

S. 413. Z. 15. Ähnlich erklärte Schiller bei seinem Eintritt in Weimar Wieland gegenüber, er mache sich anheischig, „jede einzelne Szene aus jedem französischen Tragiker wahrer und also besser zu machen" (Schiller an Körner, 12. Februar 1788).

Z. 25. Vgl. Teil 6, S. 50 Z. 30. Nach A. G. Kästner (Vermischte Schriften 1772 II, 151) geht die Redensart auf Kurfürst Moritz von

Sachsen zurück. Anwendung in Lohensteins „Arminius“, Richardsons „Grandison“; am bekanntesten Swifts Märchen (1704), das noch Kant in seiner „Anthropologie“ zitiert: „Wie Swift sagt, dem Walfisch eine Tonne zum Spiel hingeben, um das Schiff zu retten.“ Lessings Rezensent erwiderte in einem fingierten Dialog zwischen Lessing und Herrn Stl. (Deutsche Bibliothek IV, 169f.) mit plumper Verdrehung: „Eine Tonne? Sie haben uns also ein Spielwerk geben wollen? Ihre ganze Dramaturgie (sie beruht ja auf den Aristoteles und auf die Verachtung des Corneille) ist also ein Spaß? Paradoxa sind freilich nur Spielwerk. Oder meinen Sie, die Kunstrichter werden über ernsthafte und wichtige Sachen spotten? Wenn sie nicht mit Ihnen einig sind, und dies scheinen Sie hier zu befürchten, so nennen Sie das mit der Tonne spielen? Sie haben die Tonne einzig und allein für die Kunstrichter ausgeworfen? Also ist es Ihnen hier nicht um die Wahrheit zu tun, sondern nur den Kunstrichtern Händel zu machen? Und alle Kunstrichter verhalten sich zu Ihnen wie die Walfische zum Walfischfänger? — —“

S. 413. Z. 28. Gemeint ist Professor Klotz in der Salinenstadt Halle. Gegen ihn hatte Lessing zur Michaelismesse 1768 den ersten Teil der „Antiquarischen Briefe“ erscheinen lassen.

Z. 34. Die Persönlichkeit des Herrn Stl. ist noch nicht aufgeklärt; vielleicht vermutete Lessing hinter der Maske Klotz selbst, der aus den mittleren Konsonanten seiner beiden Vornamen (Christian Adolf) den nom de guerre hätte zusammensetzen können. Daß die Besprechung für die „Antiquarischen Briefe“ Vergeltung üben sollte, kommt an mehreren Stellen zum Ausdruck.

Z. 36ff. Die folgende Partie ist in der Entgegnung des Herrn Stl. (Deutsche Bibliothek, 13. Stück, S. 170) dialogisiert:

„L. Aber was bekömmst du denn, du schnackischer Mann, in dem bunten Jäckchen — —

Stl. Halt! Lassen Sie mich nicht so sehr Ihre Peitsche empfinden. Der Narr im König Lear nennt den König oft einen Narren, und Harlekin glaubt, die ganze Welt sei voller Harlekine.

L. Daß du so dienstfertig mit deiner Trommel bist?

Stl. Allerdings ernte ich Undank ein. Ich wollte Sie durch meine Ankündigung von einer Torheit zurückhalten.

L. Du mußt einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der Apostelgeschichte.

Stl. Was Sie in allen Gesellschaften in Leipzig gesagt hatten, das zu erfahren, gehörte weder Wahrsagergeist noch Spions.“

Leipzig hatte Lessing im Frühjahr 1768 besucht.

S. 414. Z. 4. Apostelgeschichte 16, V. 16—18.

Z. 7ff. In der Besprechung des ersten Bandes heißt es: „Einige haben ihn der Parteilichkeit sowohl im Tadel z. E. S. 26, als im Lobe z. E. bei der sonoren Stimme der Madame Löwen oder bei der Erhebung der Mademoiselle Felbrich beschuldigen wollen. Alles dies samt den geheimen Ursachen, die davon angegeben werden, will ich ununtersucht lassen.“ In seiner Entgegnung beruft sich Herr Stl. auf „das Gerücht“ und fährt mit der lahmen Entschuldigung fort: „Das Gerücht

mag wahr oder falsch sein, ich mußte es anzeigen, um das übertriebne Lob dieser beiden Schauspielerinnen nur einigermaßen begreifen zu machen."

S. 414. Z. 22ff. Hinter „Buchhändler" setzte der Rezensent boshafterweise in Klammer: „ich weiß nicht, ob Herr Nicolai darunter begriffen ist."

Z. 30f. Vgl. Anmerkung zu S. 23ff.

Z. 36. Aus Lessings Nachlaß wurde 1800 das Projekt: „Leben und Leben lassen" veröffentlicht, in dem der Selbstverlag mit Subskription als einzige Abhilfe genannt wird. Diesen Aufsatz stellte Lessing am 23. Januar 1780 Lichtenberg für sein „Göttingisches Magazin der Wissenschaft und Literatur" in Aussicht.

S. 415. Z. 23. Anspielung auf die in der Anm. zu S. 390, Z. 35 mitgeteilten Sätze des Rezensenten.

S. 416. Z. 11ff. Das unverschämte Zirkular wurde auf der Ostermesse 1769 ausgegeben.

S. 417. Z. 37. Nicolai, der in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" (X, 1769) auf Lessings Seite trat, hielt es doch für nötig, ihn in diesem Punkte zu berichtigen und auf die mühsam zu erwerbende höhere Praxis des Buchhändlers hinzuweisen.

S. 418. Z. 1ff. In der Tat nahm der Nachdrucker diese Partien auf, aber nicht ohne in einem „Intermezzo", das vollständig bei Kundt, Lessing und der Buchhandel, Heidelberg, 1907, S. 96f., zu lesen ist, seine Rechtfertigung zu versuchen: „Wir haben um destoweniger Bedenken getragen, seine artige Harlekinade unverstümmelt abzudrucken, weil man einen solchen Ton einem Lessing nicht würde zugetraut haben. . . . Er verteidigt den Selbstverlag, den Schleichhandel der Autoren; er redet also hier als Buchhändler, und Buchhändler können wohl Buchhändlern gewachsen sein. Wir würden sagen, er strebe nach der Monarchie unter den Buchhändlern und rede mit ihnen im Ton der antiquarischen Briefe, wenn er uns nicht schon ohne dies, gleich denen Herren Wichmännern, nichtswürdigen Andenkens, in Verdacht des Klotzianismus hätte; wir würden uns auf das Privilegium der Dramaturgie berufen, das ausdrücklich Lessing und Boden erteilt ist, und unsere Leser fragen, ob Herr Lessing so ganz von Verdacht des Eigennutzes freizusprechen." — Ebenso hatte der Rezensent der Klotzschen „Deutschen Bibliothek", der dieses Intermezzo „nicht übel geraten" fand, auf Lessings S. 414, Z. 4ff. gestellte Frage geantwortet: „Das sächsische Privilegium". Seine Besprechung trug sogar die Überschrift: „Hamburgische Dramaturgie. Erster Teil, bei Lessing und Boden und bei Dodsley und Kompagnie: mit allergnädigsten Freiheiten."

Z. 13. Die erste Ausgabe des „Nathan" hat Lessing nachmals auf eigene Kosten drucken lassen. Vgl. Anhang zu Teil 2, S. 312f.

Z. 24f. Leibniz hatte bereits 1668 in einem Entwurf für den Erzbischof von Mainz De vera ratione reformandi rem literariam den Vorschlag einer Societas eruditorum Germaniae gemacht, d. h. einer Vereinigung der Gelehrten zum Zweck gegenseitiger Unterstützung in Herstellung und Vertrieb ihrer Werke. (Vgl. Harnack, Geschichte der

königl. preuß. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1901, S. 21 ff.) Er betrieb diesen Plan später auch in Wien und vertrat ihn noch 1715 in Briefen an Sebastian Kortholt (Leibnitii epistolae ad diversos vol. I, Lipsiae 1734, p. 339 f., 342).

Anhang.

S. 419. Z. 1. Die Notiz, die nach Ausgabe des 14. Stückes, aber vor der Aufführung vom 20. Juli 1767 abgefaßt sein dürfte, blieb im 73. Stück unverwendet.

Z. 8 ff. Bielefeld widmet der „Miß Sara" das 15. Kapitel seines Buches, das außerdem Auszüge aus Behrmanns „Timoleon", Cronegks „Codrus", Gellerts „Zärtlichen Schwestern" und Schlegels „Triumph der guten Frauen" enthält. Seine Einleitung beginnt: Quoiqu'on voie ici une pièce originale de M. Lessing, auteur allemand, qui s'est fait connaître par beaucoup d'ouvrages très estimés, il semble cependant que le sujet en soit pris ou imité des romans anglais et que l'esprit aussi bien que le goût de cette nation y domine. On y trouve beaucoup de cette vivacité, de cette âme que les Anglais nomment „humor", beaucoup de naturel, de force et d'esprit."

Z. 16. Die Notiz blieb liegen, als Lessing sich zur eigenmächtigen Verschiebung des Spielplanes entschloß; vgl. Anm. zu S. 346, Z. 11 und zu S. 427, Z. 16.

Z. 18 bis S. 420. Z. 7. Frei übersetzt aus Voltaires „Vie de Molière".

Z. 20. Scaramouche: (Scaramuccia), Charaktermaske der commedia dell' arte. Der Italiener Tiberio Fiorilli, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris spielte, hatte in dieser Rolle solchen Erfolg, daß ihr Name auf ihn übertragen wurde. Seine Biographie erschien 1695 unter dem Titel: La vie de Scaramouche.

S. 420. Z. 23 ff. Übersetzung aus dem 6. Auftritt des Nachspieles. Dorante verteidigt das Stück gegen die Worte des Lysidas: on m'avouera que ces sortes de comédies ne sont pas proprement des comédies et qu'il y a une grande différence de toutes ces bagatelles, à la beauté des pièces sérieuses.

Z. 29. ihre Reize, im Französischen ses charmes. Die bisherigen Herausgeber lasen „ihren Nutzen".

S. 421. Z. 14 ff. Übersetzung aus Essais sur divers sujets de littérature et de morale par Mr. l'Abbé Trublet. (Paris 1762) IV, 215. Die Stelle bietet gewissermaßen einen Kommentar zu den vorausgehenden Worten Dorantes.

Z. 28 f. Journal encyclopédique VI, 88: „On trouve ensuite „Le Défiant", comédie en cinq actes, qui a réussi sur le théâtre allemand, et dont les reprises ont toujours succès; le caractère principal est assez bien soutenu; les situations en sont comiques, le dialogue naturel".

S. 422. Z. 1ff. Journ. encycl. VI, 91f.

Z. 32. „Olint und Sophronia" erschien zuerst 1760 in den von Uz herausgegebenen „Schriften" Cronegks.

Z. 33ff. Diese Notiz sollte, ebenso wie die vorausgehende, bei der Wiederholung von „Olint und Sophronia" am 12. August verwertet werden. Vgl. S. 428, Z. 19.

S. 423. Z. 10ff. Vgl. S. 428, Z. 26.

Z. 19. Pièce à tiroir: Schubladenstück, dessen Handlung ohne Zusammenhang ist.

Z. 32ff. Vgl. S. 428, Z. 41f. Ein Nachtrag zum 33. bis 36. Stück.

S. 424. Z. 1. Petit-maître: Stutzer.

Z. 14. Ein Theaterereignis, das dem Erfolg der „Belagerung von Calais" von De Belloy gleichkäme, ist in jenen Jahren nicht nachzuweisen. Lessing hatte vielleicht einen Bericht im Journal encyclopédique, 15. Sept. 1767 in Erinnerung, worin das kanadische Drama „Hirza" von Sauvigny besprochen und die der französischen Nationaleitelkeit schmeichelnde Vorrede des Verfassers erwähnt wird: „Il nous avertit dans sa préface, que s'il a donné à Hirza un sentiment plus tendre que le physique de l'amour, c'est parceque cet amour est l'ouvrage d'un Français." Löwen sagt 1766 von Voltaires „Adelaide": „sie schmeichle der Nation, so wie die Belagerung von Calais. Die Franzosen wollen von nun an lauter Nationaltrauerspiele haben: aber sie überlegen nicht, wie arm ihre Geschichte an großen Handlungen ist, die nur der Geist des Republikaners hervorbringt."

Z. 24ff. Diese Ausführungen sollten wahrscheinlich bei Gelegenheit der ersten Rodogune-Wiederholung am 26. August (vgl. S. 429, Z. 3) Verwendung finden; hatte doch Lessing im 32. Stück (S. 148, Z. 11f.) einen derartigen Exkurs in Aussicht gestellt.

Z. 30. Voltaires „Théâtre de Corneille avec commentaires" erschien 1764 zum Besten der Urenkelin des Dichters, Marie-Anne Corneille.

S. 425. Z. 1. Fontenelle war Corneilles Neffe und daher in erster Linie zur Fürsorge für dessen Nachkommen verpflichtet.

Z. 27—30. Randbemerkungen auf demselben Blatt, die außer Zusammenhang stehen und sich vermutlich auf das 36. Stück beziehen.

Z. 31ff. Vgl. das 54. und 59. Stück (S. 233 und 255).

S. 426. Z. 23ff. Vgl. das 59. Stück, S. 255, Z. 10.

S. 427. Z. 4ff. Die Seitenzahlen, die auf Besprechungen in der ersten Ausgabe der „Dramaturgie" verweisen, reichen nicht über das 36. Stück hinaus; die Hinweise auf bereits ausgearbeitete, aber noch nicht gedruckte Partien bis zum 58. Stück. Dadurch läßt sich als Entstehungszeit dieses auf Grund der Theaterzettel angelegten Verzeichnisses mit ziemlicher Gewißheit Ende Dezember 1767 oder Anfang Januar 1768 ermitteln. Ein Register der Aufführungen des Jahres 1768 (13. Mai bis 25. November), das sich gleichfalls in Lessings Nachlaß erhalten hat, ist von Löwen abgefaßt.

S. 427. Z. 10. Der Titel „Der Philosoph, der sich der Heirat schämt" (anders im 12. Stück S. 69, Z. 41), entspricht dem Theaterzettel; im Französischen: Le philosophe marié ou le Mari honteux de l'être.

Z. 16. Über Francis notierte sich Lessing in seinen Kollektaneen: „Der neue englische Übersetzer des Horaz. Ist ein Geistlicher, hat aber auch ein paar dramatische Stücke geschrieben, „Constantine" und „Eugenia", welches letztere aber nicht viel mehr als eine bloße Übersetzung der Cenie ist."

Z. 23. Lessing schrieb irrtümlich Johnson statt Jones.

Z. 28f. „Der Zweikampf", Lustspiel in fünf Akten von dem Bergedorfer Prediger Johann Ludwig Schlosser; „Die wüste Insel", einaktiges Lustspiel, nach Metastasios „Isola desabitata" aus einer französischen Übertragung von Ekhof bearbeitet. Über Lessings Abweichung vom Spielplan vgl. Anm. zu S. 305, Z. 23f.

Z. 33. Lessing setzt statt der „Frauenschule" die Aufführung des 55. Abends an, um noch Gelegenheit zur Besprechung des „Sehenden Blinden" zu haben. Vgl. Anm. zu S. 346, Z. 11.

Z. 35. Über Lessings Verschiebung vgl. Anm. zu S. 305, Z. 17 und zu S. 388, Z. 12.

S. 428. Z. 1. Fünfaktiges Trauerspiel von Thomson.

Z. 19. Vgl. S. 422, Z. 33ff.

Z. 28. Voltaires Lustspiel „Le fils prodigue".

Z. 31. Murphy hatte Metastasios Komödie als „The deserted Island" übersetzt.

S. 429. Z. 15. „Crispin als Vater", Lustspiel in drei Aufzügen von Romanus; „Die Sitten der Zeit", Lustspiel in einem Aufzug von Saurien.

Z. 30. „Das Herrnrecht", Lustspiel in fünf Aufzügen von Voltaire.

Z. 33. „Der Schiffbruch", Lustspiel in drei Aufzügen aus dem Französischen.

S. 430. Z. 2. „Harlekins Grabmal. Eine Pantomime mit vielen Verwandlungen, nach dem Entwurf des neulich hier angekommenen geschickten Nicolinischen Harlekins, Herrn Francesco Barzanti." (Theaterzettel.)

Z. 6. Die Schreibung „Besthof" statt „Packhof" wird nach freundlicher Mitteilung von Dr. Weidner in Gotha durch den Theaterzettel bestätigt.

Z. 18. Am 25. Februar 1786 ließ Lessing Sturz durch Gerstenberg grüßen und äußerte die Absicht, von seiner „Julie" in der „Dramaturgie" weitläufig zu reden.

Z. 27. „Die ausschweifende Familie", Lustspiel in einem Aufzug aus dem Französischen.

Z. 38. „Geburt des Harlekins aus einem Ei. Eine große pantomimische Oper in zwei Aufzügen, nach dem Entwurf des Herrn Barzanti." Der Theaterzettel des 10. November fügt hinzu: „Herr

Barzanti wird den Harlekin, Mademoiselle Ackermann die Colombine u. Herr Merschy den Pierrot spielen."

S. 431. Z. 3ff. Über Langendyk s. Register.

Z. 37. „Reise des Harlekins und Pierrot. Eine neue Pantomime in einem Aufzuge, nach dem Entwurfe des Herrn Barzanti."

Z. 42. Da während der Advents- und Fastenwochen in Hamburg nicht gespielt werden durfte, schloß am 4. Dezember bereits der Winterspielplan. Die Truppe ging auf Gastspiel nach Hannover. Der von Frau Löwen gesprochene Epilog (Schütze, Hamburgische Theatergeschichte S. 345) schließt mit den Worten:

„Ihr Deutschen, noch ein Wort: vergeßt uns Deutsche nicht!"

Julius Petersen.

Anmerkungen zu Teil 6.

Ernst und Falk.

S. 27. Z. 38. In dem „ältesten Fragstück" (vgl. Anm. zu S. 55, Z. 11) lautet die Antwort auf die Frage: „Sind die Maurer bessere Menschen als andere?" — „Einige Maurer sind nicht so tugendhaft als einige andere Menschen; aber meistenteils sind sie doch besser, als sie sein würden, wenn sie nicht Maurer wären."

Z. 39. Lessing hatte die Frage nach dem Wert der „Menge der Antriebe" schon einmal berührt: als er im 49. Briefe, die neueste Literatur betreffend, dem „Nordischen Aufseher" zugab, „daß die geoffenbarte Religion unsere Bewegungsgründe, rechtschaffen zu handeln, vermehre", aber dann fragte: „Allein kömmt es denn bei unsern Handlungen bloß auf die Vielheit der Bewegungsgründe an? Beruhet nicht weit mehr auf der Intension derselben?" Diese Ausgabe IV, 141, 15f.

S. 28. Z. 6. Nächst dem Meister vom Stuhl und seinem Stellvertreter, dem deputierten Meister, hat der Redner das wichtigste Amt in der Loge. Er soll nicht nur das Ritual ablesen, sondern durch Vorträge über maurerische Gegenstände oder allgemeine moralische Wahrheiten belehren und die Feierlichkeit der Versammlungen erhöhen. Dem Meister vom Stuhl stehen zwei Aufseher oder Vorsteher zur Seite. Das Beamtenkollegium einer Loge wird ferner gebildet durch den Sekretär, der Korrespondenz und Protokoll führt; den Schatzmeister; den Präparator, der Neuaufzunehmende vorbereitet; den Zeremonienmeister und den Schaffner, der für das Ökonomische zu sorgen hat. Jedes Amt wird durch Wahl verliehen, freiwillig und ohne Entgelt verwaltet.

Z. 21. Die unter Protektion der Prinzessin Sophie Albertine stehende Anstalt wurde 1753 zur Erinnerung an deren Geburt errichtet. Die Stockholmer Logen ließen zu dieser Gelegenheit eine Medaille prägen.

Z. 26. Die Mißernten der Jahre 1770 und 1771 veranlaßten Dresdner Logen, die Armen im Erzgebirge zu unterstützen und sich deren Kinder und Waisen anzunehmen. 1772 wurde in Dresden selbst, in der Friedrichstadt, ein Erziehungsinstitut für Waisenkinder eröffnet, das sich rasch zu hoher Blüte entwickelte.

S. 28. Z. 32. Im Jahre 1771 errichtete die Loge Carl zur Eintracht ein Institut zum Unterricht junger Leute in der Mathematik, Geschichte, Zeichenkunst usw., schränkte es aber auf nur vier Zöglinge ein. Einige Jahre später wurde es für zwölf Schüler erweitert. Herzog Ferdinand von Braunschweig stiftete eine an die Zöglinge zu verteilende silberne Medaille als praemium virtutis et diligentiae.

Z. 35 f. Das Philanthropin, die 1774 von Basedow in Dessau nach seinen Reformideen eingerichtete „Schule der Menschenfreundlichkeit und guter Kenntnisse" bestand nur bis 1793, wirkte jedoch vorbildlich für viele ähnliche Anstalten in Deutschland. Basedow scheint in der Tat in keiner Verbindung mit der Freimaurerei gestanden zu haben, so daß Lessing das Gerücht von einer Unterstützung des Philanthropins durch Logen mit Recht zurückweist.

S. 29. Z. 33. Das starke Betonen des Wortes Welt soll auf die weltbürgerlichen Absichten der über die Schranken der Nationalität hinausgreifenden freimaurerischen Humanitätsbestrebungen hindeuten.

S. 31. Z. 3. In einer interessanten Wendung ist der gleiche Gedanke in einem Gespräch Lessings mit Jakobi aufgetaucht. Jakobi berichtet darüber in einem Brief an Elise Reimarus vom 15. März 1781: „In einer Unterredung, die ich mit ihm hatte, kam er einmal so sehr in Eifer, daß er behauptete, die bürgerliche Gesellschaft müsse noch ganz aufgehoben werden; und so toll dieses klingt, so nahe ist es dennoch der Wahrheit. Die Menschen werden erst dann gut regiert werden, wenn sie keiner Regierung mehr bedürfen." Auserlesener Briefwechsel: I. 319.

S. 34. Z. 26. Die Türken sind als Vertreter des mohammedanischen Religionskreises zu verstehen.

Z. 36. Vermutlich = zu vermuten, wahrscheinlich.

S. 36. Z. 34. Opus supererogatum ist ein scholastischer Terminus, der ein über die unbedingt zu erfüllende Pflicht hinausgehendes gutes Handeln bezeichnet, z. B. bei den Heiligen der katholischen Kirche.

S. 38. Z. 12. Wie sich aus dieser Andeutung ergibt, ist das Gespräch der Freunde nach dem schon damals berühmten Badeort Pyrmont in Waldeck verlegt. Falk hat gerade am Tage vor Ernsts Besuch die Brunnenkur begonnen. Zu Anfang des ersten Gespräches sind die Freunde nach dem Brunnengenuß am frühen Morgen spazierenwandelnd zu denken.

S. 41. Z. 25. Lessing sieht offenbar den Salpeter, den man ja vielfach als weißlichen Belag auf Mauern findet, als einfachen Niederschlag der Luft an, wo er als unsichtbar gelöst vorgestellt werden müßte; denn Nitrum ist nur ein anderes Wort für Salpeter. In Wahrheit ist der Salpeter eine chemische Verbindung eines Bestandteiles der Luft, des Stickstoffs oder Nitrogeniums, mit kohlensaurem Kalium.

S. 45. Z. 18. Für den „gewissen Zweig" vgl. Einleitung S. 15.

S. 46. Z. 10. Die Freimaurer erkennen einander an der Art des Handgebens, wobei die Finger gewisse vorgeschriebene Stellungen einnehmen.

S. 46. Z. 15. Anspielung auf die Verkündigung Gottes aus dem brennenden Busche an Moses: 2. Mose, 3, 8.

Z. 21 f. In den Worten: „Gräber der Vorfahren" und „Flammen" sind Symbole angedeutet, die erst dem den Meistergrad besitzenden Maurer bekannt gemacht wurden. Diesen Grad hat also Ernst bereits erreicht. — In den alten Ritualen der Maurerei fehlen diese beiden Symbole, die auch mit der Reform des Logenwesens am Ende des 18. Jahrhunderts wieder verschwinden.

S. 47. Z. 38. Für die „schottische Maurerei" vgl. Einleitung S. 14.

S. 48. Z. 42 f. Diese Templars-would-be, diese „angeblichen, sogenannten" Tempelherren.

S. 49. Z. 11. Nach den früheren Andeutungen Lessings und dem, was er über das Ziel der Freimaurerei ausspricht, ist es zweifellos, daß er das Geheimnis der Freimaurerei nur um der Größe und Erhabenheit ihrer Idee willen für durch Worte unaussprechlich hält. Daß es im übrigen weiter nichts einschließt als die Idee der Humanität schlechthin, ist aus allem ersichtlich. In Gärickes 1831 erschienenem Freimaurer-Lexikon heißt es: „Auch unser Zeitalter hat seine Weisen, die über dasselbe erhaben, zwar nicht an den Heiligtümern der Zeitgenossen freveln, aber sich auch gern mit höhern Geistern zusammenfinden mögen. Den Eingeweihten umschweben in den Logen die hohen Hindeutungen zur Vollendung seines Selbst und der Menschheit. Hier suche man das Geheimnis des Maurertums, an sich unaussprechbar, so wie es nicht in wenigen Stunden durch Händeauflegen gegeben werden kann." Diese Stelle beweist zugleich, wie sehr die spätere Freimaurerei sich mit Lessings Ideen, und überhaupt der deutschen Humanitätsidee, erfüllt hat. Man vergleiche auch den Vorbericht in K. Chr. Fr. Krauses „Die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft", Dresden, 1810 bis 1813.

Z. 25. Unter dem „gehörigen Punkt" wird man ein den Tempelherren von Lessing zugeschriebenes Ideal von Menschheitsförderung vermuten dürfen, das er in ihrem die nationalen Schranken überwindenden selbstlosen Zusammenschluß zur Ausbreitung des Christentums und Verteidigung seiner heiligen Stätten verwirklicht gesehen haben mag. Wesen und Ziel des Tempelherrenordens ist nach Lessings Anschauung identisch mit dem Wesen und Ziel wahrer Maurerei; hieraus darf auf den Sinn des dunkeln Wortes geschlossen werden.

S. 50. Z. 1. Das Symbol des Tempels und zwar als Tempel Salomons kann nach Krause (a. a. O. I 197) „im Geiste des alten Rituals nicht als ein maurerisches Grundsymbol anerkannt werden". Die Bilder und Mythen vom Salomonischen Tempelbau scheinen erst später für neu erfundene Grade durchaus willkürlich entlehnt oder neu geschaffen zu sein. Allerdings weist Nicolai das Tempelsymbol bereits für das Ende des 17. Jahrhunderts in englischen geheimen Gesellschaften nach, die er irrtümlich schon für Freimaurerbrüderschaften hält, aber er macht gleichzeitig darauf aufmerksam, daß der Tempel Salomons „sonderlich bei

älteren katholischen Theologen das Sinnbild der einzig wahren katholischen Kirche" gewesen sei. (Ursprung und Geschichte der Rosenkreuzer und Freimaurer, Berlin 1806, S. 162.)

S. 50. Z. 2. Das „rote Kreuz" auf dem „weißen Mantel", nämlich der Tempelherren.

Z. 3. einträgliche „Kommenden". Kommende, ein dem mittelalterlichen Latein entstammendes Wort; es bezeichnet den Verwaltungsbezirk eines Ordensritters.

Z. 30. Vgl. Hamburgische Dramaturgie, Hundertunderstes bis -viertes Stück: „Eine Tonne für unsere kritische Walfische!" Diese Ausgabe V, 413, 25 und Anmerkung dazu.

S. 51. Z. 5. In den „Alten Pflichten", die von der Londoner Großloge gebilligt, 1723 in Andersons Konstitutionenbuch erschienen, heißt es in der ersten Pflicht in Ansehung der Religion: „In den alten Zeiten waren die christlichen Maurer verpflichtet, sich den christlichen Gebräuchen eines jeden Landes, wo sie zu wandern oder zu schaffen hatten, gleichförmig zu halten. Da aber die Maurerei unter allen Völkern, auch von andern Religionen, angetroffen wird; so lieget ihnen anjetzo nur ob, derjenigen Religion beizupflichten, worin alle Menschen übereinkommen, jedem Bruder aber seine eigene besondere Meinungen zu lassen, das ist, man fordert nur, daß sie tugendhafte und getreue Menschen sein und auf Ehre und Ehrbarkeit halten, sie mögen im übrigen durch diese oder jene Namen, Religionen oder Meinungen voneinander unterschieden sein, wie sie wollen."

Z. 25. Was hier zu ergänzen ist, kann nicht mit Sicherheit angegeben werden. Vermutlich handelt es sich um ein wegwerfendes Urteil über die geistige Bedeutung und die wahrhaft freimaurerisch-weltbürgerliche Gesinnung der in den Logen oft dominierenden Adligen.

Z. 29. Loge geht auf das althochdeutsche louba = Laube zurück. In die romanischen Sprachen ging das Wort als loggia und loge über. louba bedeutete Halle, Schutzdach, Vorbau, während loge bereits im Sinne von Hütte verwandt wurde. Ursprünglich nannte man so die zum Schutz der Arbeiter, zur Aufbewahrung von Geräten, Plänen usw. neben größeren Bauten errichteten Bauhütten. Später übernahmen die Freimaurer das Wort zur Bezeichnung ihrer Versammlungsorte und allgemeiner als Namen ihrer Vereinigungen überhaupt. Man unterschied dann je nach dem Alter und etwaigen Abhängigkeitsverhältnissen der Logen untereinander: Mutterlogen und Tochterlogen, faßte Gruppen benachbarter oder naheverwandter Logen unter einer Provinzialgroßloge zusammen, usw. Auch die gesetzmäßigen Versammlungen einer Brüderschaft an bestimmten Tagen zur Ausübung des freimaurerischen Ritus und sonstiger Bundeszwecke hießen Logen. So gab es Arbeitslogen und Festlogen, an die sich meist Tafellogen schlossen, oder man kam zum Andenken an einen verstorbenen Bruder in einer Trauerloge zusammen. Daß die Bezeichnung Loge zeitweilig in Gefahr kam, einen verdächtigen Doppelsinn anzunehmen, indem arge Mißbräuche einrissen, wird späterhin angedeutet: vgl. S. 57, 9.

S. 53. Z. 5. Da die Gespräche Lessings in die Zeit der amerikanischen Unabhängigkeitskämpfe fallen, die in deutschen Freimaurerkreisen mit Sympathie verfolgt wurden, liegt die Anspielung auf dieses Zeitereignis nahe.

S. 54. Z. 3. nervös = nervig, kraftvoll.

S. 55. Z. 2. Ein 1657 in London erschienenes Buch, in dem Baubrüderschaften erwähnt werden.

Z. 3. Im dritten Regierungsjahre Heinrichs VI., 1425, erließ das Parlament eine Akte, die nach der Angabe der ersten Ausgabe von Andersons Constitutionenbuch „bloß die Handwerks-Maurer anging" und bestimmte: „Die Maurer sollen sich nicht in Kapiteln und Congregationen zusammenrotten". Es war ein Gesetz gegen die Koalitionsbestrebungen der Bauhandwerker, die für eigene Festsetzung von Preis und Lohn agitierten.

Z. 7. Die erste wirkliche Freimaurerloge in Schweden wurde erst 1736 eingerichtet. Karl XI. starb 1647.

Z. 11. Lockes Schreiben wie seine „Anmerkungen" sind gefälscht. Ebenso ist „Das älteste Fragstück über das Wesen und die Bestimmung der Freimaurerbrüderschaft, welches in einer Kopie, nach der Handschrift König Heinrichs VI., in der Bodleianischen Bibliothek in Oxford im Jahre 1696 aufbewahrt wurde", apokryph. Lockes Schreiben, vom 6. Mai 1696 datiert, begleitet eine Abschrift dieses Dokuments, das er dem Grafen Pembroke übersendet, und seine „Anmerkungen" sind gleichfalls dieser Abschrift beigefügt. Lessing lernte dies alles aus Prestons Illustrations of Masonry, London 1772, kennen und schrieb darüber Campe, der ihm den Preston geschickt hatte, damit er sich eines Besseren überzeugen möchte, im Oktober 1778 folgendes: „Den Preston habe ich allerdings schon selbst gelesen, und den Betrüger oder Betrogenen in einem Grade in ihm gefunden, der mehr Unwillen in mir erregt hat, als die ganze Sache verdient. Ich kann nämlich erweisen, daß alles, was zu Heinrich des VI. Zeiten in England mit den Freimaurern vorgefallen sein soll, die eigentlichen Maurer betroffen. Folglich ist das vorgebliche Verhör, das Heinrich mit seiner eigenen Hand geschrieben haben soll, eine bloße Posse, die Leyland abzuschreiben und Locke zu kommentieren schwerlich gewürdiget hätten. Denn wenn auch die Bemerkung, daß unter den Venetianern die Phönizier, und unter Peter Gower Pythagoras zu verstehen sei, Lockens nicht ganz unwürdig wäre: so kommen doch so viel andere Dinge in diesen Lockischen Anmerkungen vor, die schlechterdings einen viel flachern Geist verraten ... kurz, wer Locken diese Anmerkungen unterschob, war kein Locke!"

Z. 36. Für Anderson vgl. Einleitung S. 12.

S. 56. Z. 1. forgery = Fälschung.

Z. 2. pillory = Pranger.

Z. 5. unter dem „gleichnamigen" Handwerke: in den Maurergewerkschaften.

Z. 35. Im Angelsächsischen heißt der Tisch mese oder myse; das Mittelenglisch kennt das Wort nicht mehr. Gotisch ist mes = Tisch. Zugrunde liegt das lateinische mensa.

S. 56. Z. 39. Maskopie: Handelsgesellschaft oder Gesellschaft überhaupt kommt als altes niederdeutsches Wort zunächst als mâtscop und maschop vor. mât = Genosse. — Masleidig oder maßleidig: Abneigung gegen Speise empfindend, unlustig, verdrossen, ist heute nur noch im bayrischen und alemannischen Sprachgebiet gebräuchlich. masz = Speise ist ein allen germanischen Stämmen gemeinsames Wort. — Masgenosse, Maßgenosse, leitet sich gleichfalls von masz = Speise her und bedeutet Tischgenosse.

Z. 40. Masonei oder Massonei auch Massenei und Messenei ist im Mittelhochdeutschen als massenie, messenie ein häufiges Wort, das dem Französischen entlehnt ist; dort heißt es masnie. Es bedeutet die Gesamtheit des Gesindes und Gefolges. Später nannte man so die Versammlung der Ritter am Hofe des Königs Artus und Gesellschaften, zu denen niemand, der nicht gewisse Ahnen aufweisen konnte, zugelassen zu werden pflegte. Auch wurde das Wort für Gesellschaft im Sinne von Reise-, Zech- oder Spielgesellschaft verwendet.

S. 57. Z. 7f. Schon Nicolai hat auf Agricolas Sammlung deutscher Sprichwörter als Quelle hingewiesen und zitiert die Ausgabe von 1582. Es ist das ein Wittenberger Nachdruck der Hagenauer Ausgabe der 750 Teütscher Sprichwörter vom Jahre 1534. Zuerst findet sich die von Lessing angezogene Stelle in der Erläuterung des 668. Sprichworts: „Es gehet zu, wie in König Artus' Hofe" der 1529 in Hagenau bei Johann Secerius erschienenen Sammlung: „Das ander Teil gemeiner Deutscher Sprichworter, mit ihrer Auslegung" S. 194f. Agricola erklärt das Wort folgendermaßen: Das prächtige, ritterliche Hofhalten und die großartige Gastfreundschaft des Königs Artus habe ihm ein ewiges Gedächtnis bei den Deutschen gesichert, die in der „Versammlung der Ritter" an seinem Hofe, welche „die Tafelrunde oder die Messeney hieß", das Beispiel feinster höfischer Zucht und Sitte sahen. „An diesem Hofe ist gewesen Parcifall, Titurel und Tristand, und sonst viel' ohne Zahl, daß zu diesen Zeiten ist ein' Gesellschaft gewesen an der Tafelrunde, da keiner nichts golten hat, er habe es denn mit der Faust und mit der Tat mannlich beweiset. Das ist nun geraten zu einer Gesellschaft und Tafelrunde in Fressen und Saufen, daß, wer itzt am besten saufen mag, der ist auch der Beste an der Tafelrunde." Agricola hat dabei die zu seiner Zeit in Deutschland üblichen Saufgelage im Auge, denn er fährt fort: „Pfui dich der Schande, daß wir Deutschen so gar Bestien worden sein, und ruhen nicht, wir haben uns denn selbst zu Bestien gemachet." Wenn daher jemand eines Mannes Haus rühmen wollte, so sagte er in Erinnerung an die alte ehrwürdige Tafelrunde: „Was soll ich sagen, es ging zu wie in König Artus' Hofe, da war nichts vergessen, das zu Ehren und aller Ehrbarkeit dienet." — König Arturs sagenhafte Tafelrunde mit ihren zwölf Sitzen ist vermutlich eine mythische Erinnerung an die zwölf Pairs Karls des Großen. Sie spielt in der bretonischen Sage eine erhebliche Rolle, während die welsche Artursage sie nicht kennt.

S. 58. Z. 6. Das Wort „Mase-Thanes" habe ich nirgends feststellen können. Thanes leitet sich von dem englischen thane her, das in

zahlreichen nordischen Sprachen, auch im Angelsächsischen nachgewiesen werden kann und sich als Degen auch im Deutschen findet. Than ist bis zum 12. Jahrhundert eine angelsächsische Bezeichnung für einen größeren Grundbesitzer; für die spätere Zeit ist das Wort u. a. aus Shakespeare als schottischer Adelstitel bekannt.

S. 58. Z. 9. beklieb von bekleiben, das heute nur noch dichterisch gebräuchlich ist; es bedeutet soviel wie Wurzel fassen, gedeihen.

Z. 13f. Der Tempelherrenorden wurde von Papst Clemens V. durch eine Bulle vom 22. März 1312 aufgehoben.

Z. 28f. Die Pauls-Kirche in London wurde 1675—1710 erbaut. Sie ist das Hauptwerk Wrens, der über 60 Kirchen und öffentliche Gebäude in verschiedenen Städten Englands schuf.

S. 60. Z. 7. Das im handschriftlichen Nachlaß Lessings aufgefundene Paket mit der Aufschrift „Papiere zu Ernst und Falk gehörig" enthielt solche „Kritische Anmerkungen" nicht. Vermutlich ist es zu ihrer Ausarbeitung nicht mehr gekommen, vielleicht aber war diese auch nie im Ernste beabsichtigt.

Die Erziehung des Menschengeschlechts.

S. 61. Das Augustinus-Wort steht: Soliloquia, libr. II, cap. 10. — C. Hebler, Lessing-Studien, Bern 1862, erörtert die Frage, worauf sich das Motto beziehe: auf die Schrift Lessings selbst oder auf Judentum und Christentum und weiterhin die positiven Religionen überhaupt. Ich glaube nicht, daß Lessing im voraus an das Hinkende der Vergleichung der religiösen Entwicklung der Menschheit mit einer Erziehung erinnern wollte, wobei im Grunde allerdings nur das stufenmäßige Fortschreiten den Vergleichspunkt bildet, sondern sehe in dem Motto die Grundanschauung Lessings von den positiven Religionen sich aussprechen, in denen er nach dem Vorbericht weiter nichts erblickt als den Gang, nach welchem sich der menschliche Verstand jedes Orts einzig und allein entwickeln konnte und noch ferner entwickeln soll.

S. 63. Z. 1f. Im vierten Beitrag zur Geschichte und Literatur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. — Lessing veröffentlichte in diesen Beiträgen, die das Privileg der Zensurfreiheit genossen und in der Buchhandlung des Waisenhauses zu Braunschweig erschienen, die „Fragmente eines Ungenannten", als Teile „eines sehr merkwürdigen Werks unter den allerneuesten Handschriften unserer Bibliothek". Vgl. Einleitung S. 5.

Z. 21. Man vergleiche, was Spinoza im Vorwort zum 3. Teil der Ethik über die Art sagt, wie er die Affekte betrachten wolle.

S. 66. Z. 9. Aus dem Begriff des Unendlichen leitete Spinoza

den Begriff des Einigen ab. Vgl. den Anfang des 1. Buches der Ethik bis Lehrsatz 14.

S. 67. Z. 11. Anspielung auf das Exil der Juden in Babylon. Bereits 597 war ein erheblicher Teil der Juden Jerusalems nach Babylonien fortgeschleppt worden, 586 folgt nach der Zerstörung Jerusalems durch die Chaldäer der Rest. Nur ein kleiner Teil, mit Jeremias, wandert nach Ägypten.

S. 68. Z. 25. Es wird hier Bezug genommen auf: Wilhelm Warburtons, Sr. königl. Hoheit des Prinzen von Wales Hofpredigers, Göttliche Sendungen Mosis, aus den Grundsätzen der Deisten bewiesen, deren ersten Teil Lessing 1751 in der Berlinischen privilegierten Zeitung rezensiert hatte. Die englische Ausgabe war 1738 erschienen. Im fünften Fragment eines Ungenannten hatte sich Reimarus mit Warburton auseinandergesetzt.

S. 71. Z. 26. Die Chaldäer gerieten 538 nach der kampflosen Übergabe Babels unter persische Herrschaft. Auch die Juden wechselten so ihre Herren.

S. 72. Z. 10f. In der Tat fällt in die Zeit des Exils eine prinzipielle Wandlung der jüdischen Gottesvorstellung. Es ist jedoch unrichtig, die persische Lehre hierfür verantwortlich zu machen. Auch im Exil blieben die Juden in strengster Abgeschlossenheit.

Z. 18. Cyrus, der einige Zeit nach der Eroberung Babels durch seinen Feldherrn Gabryas dorthin kam, um die Verhältnisse des bezwungenen chaldäischen Reiches neu zu ordnen, gab damals den Juden Erlaubnis, heimzukehren, und gestattete den Wiederaufbau des zerstörten Tempels. Daß dies aus besonderer Achtung vor dem jüdischen Gottesdienste geschehen sei, ist nicht wahrscheinlich.

Z. 20. Lessing scheint anzunehmen, daß Cyrus selbst und die Perser dem Sabäismus angehörten. Man verstand darunter in der alten Religionsgeschichte den Sterndienst der Sabäer oder der vorderasiatischen Semiten überhaupt. Heute gebraucht man das Wort nicht mehr als Bezeichnung eines besonderen Kultus, da die Religion der Sabäer, eines südarabischen Volksstamms, nur die durch assyrisch-babylonische Einflüsse leicht modifizierte Stammreligion der Araber überhaupt ist.

S. 73. Z. 5. Die Lehre der Unsterblichkeit der Seele ist den Juden keineswegs schon unter den Chaldäern und Persern bekannter geworden. Irgendwelche Spuren davon fehlen. Erst im letzten vorchristlichen Jahrhundert etwa gewinnt die Unsterblichkeitsidee größere Bedeutung und kann nun auch in den Apokalypsen Baruchs und Ezras nachgewiesen werden. Daß dies auf Einflüssen der griechischen Philosophen, die allerdings in Ägypten eine stattliche Diaspora der Juden vorfanden, beruhen müsse, braucht nicht unbedingt angenommen zu werden. Abgesehen davon, daß die Berührung mit dem Hellenismus nicht allein in Ägypten stattfand, handelt es sich möglicherweise auch nur um ein Wiederauftauchen eines alten, den Israeliten und Heiden gemeinsamen, Volksglaubens.

Z. 30f. Vgl. Ev. Lucä 20, 37f.: „Daß aber die Toten auferstehen, hat auch Moses gedeutet bei dem Busch (2. Mose 3, 2ff.), da

er den Herrn heißet Gott Abrahams und Gott Isaaks und Gott Jakobs. Gott ist aber nicht der Toten, sondern der Lebendigen Gott; denn sie leben ihm alle." Reimarus hatte am Schluß des 5. Fragmentes diesen freilich sehr kühnen Schluß Christi abgewiesen.

S. 77. Z. 8. Das Non plus ultra = nicht zu übertreffen: das Höchste, das Beste.

Z. 13f. Vgl. „Ernst und Falk", S. 31, Z. 38f.

S. 80. Z. 6. Um der Eigennützigkeit seines Herzens willen, die ihn als Lohn eine Glückseligkeit nach diesem Leben erwarten läßt, hielt Lessing den Charakter des wahren Christen für ganz untheatralisch, denn seine Erwartung künftiger Belohnungen widerspreche der „Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen". Hamburgische Dramaturgie, 2. Stück. Vgl. diese Ausgabe V, S. 31f.

S. 81. Z. 3. Vgl. Spinoza, Ethik, 5. Teil, 42. Lehrsatz, der Schlußstein des erhabenen Werks: „Die Glückseligkeit ist nicht der Lohn der Tugend, sondern die Tugend selbst."

Z. 4f. Vgl. Einleitung S. 18. Übrigens lebte die Idee des „ewigen Evangeliums" auch später noch einmal auf: in der sogenannten Philadelphischen Gemeine, die 1694 von Jane Leade in England gegründet wurde. In Deutschland war ihr Hauptvertreter der Lüneburger Generalsuperintendent J. W. Petersen, der Leades „Ewiges Evangelium der allgemeinen Wiederbringung" 1699 übersetzte. Die Bewegung bekämpfte vornehmlich die kirchliche Lehre der ewigen Verdammnis und vertrat selber die Idee einer allgemeinen Erlösung und Heiligung.

S. 82. Z. 19. Es sei hier nur bemerkt, daß sich Herder, ebenso wie mit den Gesprächen für Freimaurer, auch mit dieser „Hypothese" Lessings mehrfach kritisch und sie weiter ausführend beschäftigt hat. Die Würdigung seiner Argumente bleibt späterer Erörterung vorbehalten, wo sie im Zusammenhange der übrigen philosophischen Versuche Lessings ihre Stelle finden wird.

Anhang.

„Papiere zu Ernst und Falk gehörig" war die von Nicolai überlieferte Aufschrift des Paketes unter den im Nachlaß Lessings aufgefundenen Handschriften, das Notizen und den Entwurf zu einer Schrift über die Freimaurerei enthielt. Das Originalmanuskript des Entwurfs wie der Aufzeichnungen ist verschollen. Eine Abschrift davon, die Nicolai nehmen ließ und eigenhändig nach dem Original verbesserte, ist jedoch erhalten und jetzt im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Sie wurde dem Text dieser Ausgabe zugrunde gelegt. Nicolais Randbemerkungen sind nicht unter den Text gesetzt worden, nicht weil sie, wie Boxberger meinte, „albern" sind, sondern weil es praktischer erschien, sie, soweit sie Erhebliches enthalten, in den Anmerkungen der Ausgabe selbst zu verwerten.

Die Entstehungszeit des Entwurfes und der Notizen ist nur zu erschließen. Wir wissen, daß Lessing, schon ehe er Maurer wurde, die Veröffentlichung einer Schrift über die Freimaurerei plante, und vermutlich hatte er schon damals, da eine eingehendere Beschäftigung mit ihrer Geschichte vorausgegangen war, einiges niedergeschrieben. Ich nehme an, daß unsere „Papiere" jene Aufzeichnungen enthalten, die im Sommer 1771 bereits vorlagen und wahrscheinlich kurz vorher entstanden waren, denn ich sehe keinen Grund zu der Vermutung früherer Herausgeber, daß einige Notizen oder Teile des Entwurfs später entstanden seien.

Die Notizen bilden nicht drei Gruppen, wie man nach der ihnen von Nicolai gegebenen Überschrift „Kopie von dreierlei Notizen, so sich Lessing auf Zettel geschrieben hatte" annehmen möchte, sondern vier. Die erste Notiz (87, 25ff.) halte ich, ebenso wie es die folgenden zweifellos sind, für ein Exzerpt. Woher es stammt, kann ich nicht angeben. Für die Zeitbestimmung muß sie also ausscheiden. Die folgenden Verse sind für sie unerheblich. Dagegen kommen die beiden letzten Gruppen in Betracht. Die dritte Gruppe (88, 4—18) umfaßt Notizen, die ausnahmslos aus Andersons Konstitutionenbuch herrühren. Und zwar erweist sich als seine Quelle, wie ich durch freundliche Vermittlung des Herrn Dr. P. Trendelenburg in London feststellen konnte, die dritte Ausgabe des englischen Originals: The New Book of Constitutions of the ancient and honourable Fraternity of Free and Accepted Masons ... by James Anderson. Carefully revised, continued and enlarged, with many additions, by J. Entick. London, 1756. 4°. Vorbergers von Muncker übernommene Behauptung (Archiv für Literaturgeschichte, Bd. 7, S. 186), daß auch Prestons 1772 zuerst erschienene „Illustrations of Masonry" als Quelle in Betracht kämen, ist also hinfällig, und es steht einer früheren Datierung dieser Exzerpte nichts im Wege. Das gleiche gilt von der letzten Gruppe, deren Quelle Joh. Aug. v. Starcks anonyme „Apologie des Ordens der Frey-Mäurer" ist. Denn Vorberger und Muncker sehen zu Unrecht die dritte Ausgabe von 1778 als die für die Datierung maßgebende an. Schon in der 1. Ausgabe von 1769, die mir in dem Exemplar der Öffentlichen Bibliothek zu Wiesbaden vorlag, finden sich die Unterlagen für Lessings Aufzeichnungen. Es können also sämtliche „Notizen" sehr wohl schon 1771 vorhanden gewesen sein. Anderseits ist die Niederschrift des „Entwurfes" keinesfalls vor 1768 und wahrscheinlich gleichfalls erst 1770 oder 1771 anzusetzen, denn S. 84, 8f. findet sich eine Anspielung auf das 1768 in London erschienene Buch „Masonry the way to hell", das Lessing allerdings nicht im Original in der Hand gehabt zu haben braucht, denn es wird in der Widmung der 1. Ausgabe von Starcks Apologie vom Jahre 1769 erwähnt, und vermutlich genügte ihm diese Anführung, zumal versichert wird, daß die in jener Schrift enthaltenen Angriffe gegen den Orden „ins Niederträchtige fallen", er hier also kaum zuverlässigen Aufschluß erwarten durfte. Endlich glaubt Muncker einen Hinweis auf die spätere Entstehung „einzelner Bemerkungen" in dem „wiederholten Gebrauch der Bezeichnung Bruder" erblicken zu sollen, die Lessings Zugehörigkeit

zur Freimaurergesellschaft voraussetze, so daß diese Teile des Entwurfs und der Notizen erst nach 1771 anzusetzen wären. Ich halte den Grund nicht für erheblich, denn in den Notizen erklärt sich jene Bezeichnung einfach aus ihrer Natur als Exzerpte (es heißt in der Quelle Bruder A. und Bruder E.) und „die Brüder" im 3. und 4. Fragment des Entwurfes brauchen noch nicht Lessings Brüder zu sein und scheinen mir eine ebenso objektive Bezeichnung wie „die Freimaurer", mit denen sie abwechselt, eben um der Abwechslung willen. Auch spricht der enge Gedankenzusammenhang beredt genug für eine einheitliche Abfassungszeit sämtlicher fünf Fragmente.

Wir haben in diesen „Papieren" also zweifellos, wie Nicolai richtig annahm, den „ersten Entwurf des Ernst und Falk" vor uns und sehen in ihm den unscheinbaren Keim einer späteren, äußerst fruchtbaren, weit um sich greifenden Gedankenentwicklung. Hier handelt es sich noch allein um das etymologisch-historische Einzelproblem: woher kommt der Name „Freimaurer" als Bezeichnung einer Gesellschaft, die offenbar mit der eigentlichen Maurerei nichts zu tun hat? Die Antwort ist dieselbe, sprachlich unmögliche, wie wir sie bereits aus dem fünften Freimaurer-Gespräch kennen. In der Tat hat Lessing seine ganze Hypothese der Beziehung zwischen den Worten mase, massonei und masonry „blos sinnreich aus einer Ähnlichkeit des Namens gemutmaßet", aber durch keinen „historischen Grund" stützen können. Schon die hier durchgeführte Schreibung von mason als masson ist willkürlich und eigentlich beruht allein auf ihr alles übrige; von hier gelingt der kühne Sprung zur massony statt der allein zutreffenden Verbindung mit dem Worte masonry. Noch aber fehlt in dieser Fassung die geistvolle Idee einer wohlbedachten Verknüpfung außerhalb der eigentlichen Werkmaurerei entstandener geistiger Tendenzen mit den Symbolen und satzungsmäßigen Gebräuchen der alten Maurergilde durch den vermeintlichen Gründer des Ordens Christoph Wren, denn noch fehlt Lessing jeder Einblick in die geistige Bedeutung der ursprünglichen Maurerei und noch lag ihm selbst das große Problem der Humanität fern, das erst nach und nach als eine strahlende Abendröte am Horizont seines reifen Denkens emporstieg. Als der Dichter, aus Italien zurückkehrend, im Januar 1776 in Berlin kurzen Halt machte, kam in einer Unterhaltung mit Nicolai das Gespräch auf die Freimaurer, und nun nannte Lessing Wren ihren Stifter. Nichts aber wurde damals von einer möglichen Verbindung zwischen dem Freimaurerorden und den Tempelherren erwähnt; diese dritte wichtige historische Idee der späteren „Gespräche für Freimäurer" ist also erst nach jener Unterredung aufgetaucht. Nicolai war daher überrascht, sie im 4. Gespräch eine so bedeutende Rolle spielen zu sehen, und war im Begriff, Lessing über die ihm unerklärliche Behauptung einer derartigen Beziehung zu befragen, als der Tod diesen für immer verstummen ließ. Obwohl Nicolai von der Haltlosigkeit der Tempelherrenhypothese überzeugt war und gerade gegen die in bestimmten Kreisen der damaligen Freimaurerei unternommenen Versuche, die Freimaurer von den Tempelherren herzuleiten, in seiner Schrift „Versuch über die Beschuldigungen, welche dem Tempelherrenorden gemacht

worden ꝛc. Berlin. 1782" unzweideutig auftrat, so vergaß er doch die dem abgeschiedenen Freunde gebührende Achtung nicht und erklärte, die in den Papieren des Nachlasses zu vermutenden Beweise jener These abwarten zu wollen, denn „Lessing war nicht der Mann, der eine Sache nur auf Geratewohl hinschrieb," und mußte also wohl „wenigstens einen Fingerzeig in der Geschichte gefunden haben". Ausdrücklich aber lehnte er es ab, „auf bloße Vermutung und Hypothese" eine Verwandtschaft zwischen Freimaurern und Tempelherren anzunehmen. Als er dann später die „Papiere zu Ernst und Falk gehörig" zur Einsicht erhielt und nichts von einem historischen Fingerzeig, ja „überhaupt nichts Erhebliches" fand, da konnte er mit Recht sein Urteil über Lessings Wissen von der Freimaurerei so formulieren, wie er es an den Kopf der Kopie unserer Papiere schrieb: „Es erhellt aus diesem Entwurf, noch mehr aber aus den einzelnen, noch vorgefundenen wenigen Zetteln, daß Lessing ins Innere der Freimaurerei gar nicht hineinsah, sondern nur durch das Wort Massoney auf eine Hypothese fiel, die ihn himmelweit von der Sache abbrachte; obgleich freilich sein Scharfsinn immer sichtbar ist. Aber gerade dieser Scharfsinn war hier am unglücklichsten angebracht."

* *
*

S. 84. Z. 21. Hier wurde bisher: „Es betrifft" gelesen. Die Berliner Handschrift zeigt ein unverkennbares r. Auch ist die Wendung für Lessings Sprache charakteristisch; man vergl. S. 86, Z. 42.

S. 85. Z. 1. „die Welt" soll nach Muncker von Nicolai in „der Welt" verbessert sein. Das ist ein Irrtum. Nicolais Notizen und Korrekturen sind mit schwarzer oder roter Tinte gemacht, hier findet sich am Rande ein dünner Bleistiftstrich, neben dem in anscheinend moderner Handschrift ein „der" steht, gleichfalls mit Bleistift geschrieben, und vermutlich von demselben, der die Blätter der Handschrift paginierte und gelegentlich auch eine Nicolaische Tintenkorrektur noch einmal überstrich oder eine Lücke mit einem Strich füllte. Adelung und Heyne bestätigen zudem das Vorkommen des doppelten Akkusativs bei „überreden".

Z. 21. Zu der vom Abschreiber gelassenen Lücke bemerkt Nicolai: „Hier sind zwei Worte ganz undeutlich." „Zwei Worte" ist verbessert aus „ein Wort". Er fügt hinzu: „Es sieht fast aus wie . ." und nun folgen die wiederum unleserlichen, offenbar der Urschrift nachgezogenen Wortbilder, die man als „Kreuzzüge" gedeutet hat, was dem Sinne nach wahrscheinlich zutrifft. Bei Anderson findet sich zwar kein Hinweis auf die Absichten der ritterlichen Kreuzfahrer, den Tempel in Jerusalem neu zu errichten, aber es ist bekannt, daß diese Legende von manchen Logen als eine Urform der späteren Tempelherrensage der strikten Observanz verbreitet wurde, und sie kann beispielsweise aus einer französischen Freimaurerschrift von 1766 belegt werden, die 1779 auch ins Deutsche übersetzt wurde: L'étoile flamboyante par Théodore Henri de Tschoudy. Vergl. die deutsche Übersetzung: „Der flammende Stern" I, 23f., 27f., 37.

S. 85. Z. 31. Nach Boos verleiht der Name free mason, der zuerst 1396 vorkommt, den Maurern nicht etwa einen Vorzug; auch andere Handwerker haben auf das Prädikat frei Anspruch, sobald sie Mitglied einer privilegierten Zunft sind, wie z. B. free-carpenter, Frei-Zimmermann. Niemals werden in den englischen Quellen free stone mason von rough-mason unterschieden, und eine selbständige Steinmetzzunft hat gleichfalls in England nie existiert. (Geschichte der Freimaurerei, 1894, S. 53f.)

S. 86. Z. 32. Von der Hand des Abschreibers findet sich am Rand des Blattes folgende Variante des Satzanfanges: „Es ist nicht notwendig, daß der Genealogist ein Kind der Familie ist."

S. 87. Z. 16f. „vor so langer Zeit noch nicht" = vor noch nicht so langer Zeit. Dieselbe Nachstellung der Negation in Lessings Brief an Mendelssohn vom 28. April 1756: „mit dem vergnügtesten Herzen nicht."

Z. 20. Maskopey ist von Nicolai in die vom Abschreiber gelassene Lücke mit roter Tinte als „vermutlich" eingefügt und sicher richtig gelesen worden.

Z. 34. Die „Mörin" Hermanns v. Sachsenheim erschien 1512 in einem ersten Drucke in Straßburg, ein zweiter folgte 1539 zu Worms; diesen benutzte Lessing, wie sich aus der Übereinstimmung der Seitenzahlen ergibt. Die angeführten Verse lauten dort:

Gang hin / und bring mir Ritter drei
Der besten auß der Massenei.
Der selben radt wöllen wir hon /

und

Daß gantz Massenei für mich bet.
So förcht ich doch / Brinhilt lig ob /

Es sind dies nicht die einzigen Stellen, in denen dort das Wort Massenei vorkommt. In der ersten Ausgabe finden sich die Verse S. 35 und 47; die Schreibweise schwankt: masseney und massaney. Nicolai bemerkt zu den Belegen: „Diese Stellen sind merkwürdig, aber haben sicher mit der Freimaurerei nichts zu tun, die viel jünger ist und von der Maurerei Namen und Wappen hat. Es ist ja immer noch die Frage, was heißt Massonei? Wahrscheinlich eben das, was hernach Club, und nun ist Lessing sogar den Beweis schuldig, daß je das Wort Massonei in England vorkommt. Wie kann er denn sagen: Free-Masonry sollte Massony heißen?"

S. 88. Z. 6. Die angeführten Seitenzahlen beziehen sich nur auf das „Auch schon 1722", und zwar findet sich dort die Logenchronik vom 27. Dezember 1721 und vom 17. Januar 1722. Erschienen ist die erste Ausgabe des Konstitutionenbuches erst 1723; von 1722 stammt die Druckerlaubnis.

Z. 7f. Dies steht in der „Sanction", auf die sich auch die folgende Notiz bezieht.

Z. 11f. Die Paulskirche ist, wie Seite 185 des Konstitutionenbuches richtig angegeben, 1710 vollendet worden.

Z. 13f. Seite 190 heißt es: George Payne . . . de-

sired any Brethern to bring to the Grand Lodge any old writings . . . and this year several old copies of the Gothic Constitutions were produced and collated.

S. 88. Z. 15f. Seite 191 findet sich die Notiz: „This Year ... particularly one writ by Mr. Nicholas Stone . . . were too hastily burnt.“ Und dort wird auch gesagt, daß bis dahin noch nichts im Druck vorlag.

Z. 17f. Die Notiz bezieht sich auf die auf den angeführten Seiten erwähnten Logen der sog. „Alten Maurer“.

Z. 20f. In der ersten Ausgabe der „Apologie“ findet sich die erste Notiz S. 77, die zweite S. 88.

W. v. Olshausen.

Namenregister

Ackermann, Konrad Ernst aus Schwerin (1712—1771), Schauspieler, seit 1753 Prinzipal einer herumziehenden Schauspieltruppe, die 1755 „Miß Sara Sampson" zur ersten Aufführung brachte. 1765 ließ er ein eigenes Theater in Hamburg bauen, das er 1767 an die Unternehmer Seyler, Bubbers, Tillemann verpachtete. Er blieb als Schauspieler bei der Entreprise und übernahm 1769 wieder die Leitung. 1771 trat er sie an seinen Stiefsohn Friedr. Ludw. Schröder ab. Näheres über sein Leben bei Litzmann, „F. L. Schröder". 2 Bde. V 70.

Adami, Leonardo aus Bolsena (1690—1719), Philologe und Historiker in Rom. V 180.

Addison, Joseph aus Milston in Wiltshire (1672—1719), der Herausgeber des „Spectator", der für deutsche Zeitschriften („Beobachter", „Zuschauer", „Aufseher") vorbildlich wurde. Als Dramatiker stand er unter dem Einfluß des französischen Klassizismus. Sein „Cato" erschien 1713 und gab Gottsched die Anregung zu seinem Stück; sein Lustspiel „The drummer" wurde von Destouches ins Französische und danach von Frau Gottsched als „Das Gespenst mit der Trommel" 1740 ins Deutsche übertragen. Mit Alexander Pope stritt sich A. über die Übersetzung des Homer. Seine „Gespräche über die Münzen" (1702) suchten mit unzulänglichen Kenntnissen die antiken Kunstwerke zur Auslegung der Dichtungen heranzuziehen. I 142; IV 57, 329, 330; V 82, 89, 90.

Adrian aus Barland in Seeland (1488—1542), Geschichtschreiber von Brabant. V 359.

Aelian, Claudius aus Präneste (2. u. 3. Jahrh. n. Chr.), Sophist. Seine griechisch abgefaßte Schrift „über die Natur der Tiere" hat auf die Entwicklung der Fabel Einfluß gewonnen. Seine *ποικίλη ἱστορία* ist eine Zusammenstellung von Wundergeschichten.
I 140, 144, 145, 147, 161—163; IV 198, 259, 263, 298, 451.

Aeschylus, Sohn des Euphorion aus Eleusis (525—456). Dem 18. Jahrhundert war der erste große attische Tragiker weniger bekannt als Sophokles und Euripides. IV 425; V 393, 424.

Aesop, Sklave des Jadmon in Samos, (6. Jahrh. v. Chr.), der älteste Fabeldichter der Griechen, schrieb seine Fabeln in Prosa. Sie sind uns verloren; wir besitzen nur die poetischen Bearbeitungen derselben von Babrios, Phädrus, Avianus. Eine spätere Überlieferung

Komödie „Calandria“ wurde 1513 am Hofe von Urbino zum ersten Male aufgeführt. Lessing gab einen Auszug im 2. Stück der „Theatralischen Bibliothek“. IV 272.

Bielefeld, Jakob Friedrich Freiherr v. aus Hamburg (1717—1770), politischer und belletristischer Schriftsteller, studierte 1732 in Leiden, wurde 1739 vom damaligen Kronprinzen Friedrich nach Rheinsberg gezogen, 1740 Legationssekretär in Hannover und London. 1741 wurde er Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften, der sein zweibändiges Werk „Progrès des Allemands dans les sciences, les belles lettres et les arts, particulièrement dans la poésie et l'éloquence“ (Amsterdam 1752) gewidmet ist. IV 159; V 419.

Bion aus Smyrna (gegen Ende des 2. Jahrh. v. Chr.), Bukoliker, Nachahmer des Theokrit, lebte größtenteils in Sizilien. Sein berühmtestes Gedicht ist der Klagegesang auf den Tod des Adonis. IV 457.

Boccaccio (Boccaz) Giovanni aus Paris (1313—1375), der berühmte florentiner Novellist, Verfasser des „Decamerone“, der „Fiammetta“, des „Filocopo“ und mehrerer Epen. II 304, 314; IV 272.

Boden, Benjamin Gottlieb, Professor der Philologie in Wittenberg. IV 298.

Bodmer, Johann Jakob (1698—1783), der vorbereitende Theoretiker der neueren Literatur. Vgl. Einleitung zu den Literaturbriefen. I 178, 185; IV 38, 257ff., 263ff.

Bödiker, Johann (1641—1695), Rektor des Köllnischen Gymnasiums in Berlin. Seine „Grundsätze der teutschen Sprache im Reden und Schreiben, samt einem ausführlichen Berichte vom rechten Gebrauche der Vorwörter“ erschienen 1690. Neu herausgegeben wurden sie 1723 und 1729 durch Frisch. IV 182.

Boek (Lessing schreibt Böck), Johann Michael aus Wien (1743—1793), zunächst Barbier, seit 1762 Mitglied der Ackermannschen Schauspieltruppe. In Gotha wurde er nach Ekhofs Tod dessen Nachfolger. 1779 nach Mannheim engagiert, wurde er dort der erste Darsteller von Schillers Karl Moor V 79.

Boek, Sophie Elisabeth, geb. Schulz aus Hamburg, seit 1764 mit B. vermählt, Schauspielerin. V 101.

Boerhaave, Hermann (1668—1738), einer der geschätztesten Ärzte des 18. Jahrh. Haller war einer seiner Schüler. I 199.

Böhme, Jakob (1575—1624), war Schuhmachermeister in Görlitz; er glaubte sich vom Geiste Gottes inspiriert und ersann eine seltsam dunkle, allegorische Philosophie über Gott und die Welt. Seine bekannteste Schrift ist die „Aurora“. Bald kam er mit den kirchlichen Behörden in Konflikt. Sein Ruf aber drang über Deutschland hinaus, und seine Lehre fand besonders in England, am Hofe Karls I. selbst, willige Schüler; unter diese zählt John Pordage, ein Londoner Wunderarzt, der einen Kommentar zu Böhmes Schriften verfaßte. Vom Rationalismus des 18. Jahrhunderts unter die Narren verwiesen, fand der Mystiker wieder gläubige Zuhörer unter den Romantikern. I 87; IV 141; VI 51.

reich an überraschenden, glänzenden Gedanken. — Für den Dauphin verfaßte er „Discours sur l'histoire universelle depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne", Paris 1681, die ersten philosophischen Geschichtsbetrachtungen aus katholischer Anschauung. Dieses Geschichtswerk übersetzte Cramer und führte es auf 7 Bände fort (1757—1786). IV 40, 163, 222, 231.

Bouhours, Dominique aus Paris (1628—1702), gelehrter Jesuitenpater, Verfasser der Schriften „Entretiens d'Ariste et d'Eugène" (1671) und „Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit" (1687). IV 470; V 336.

Bourdaloue, Louis aus Bourges (1632—1704), Lehrer der Rhetorik, Philosophie und Moraltheologie am Jesuitenkolleg seiner Vaterstadt. Seine letzten Jahre brachte er in Paris zu in der Fürsorge für Spitäler und Gefängnisse. — In seinen Reden nahm das logische Räsonnement den ersten, das Pathos erst den zweiten Platz ein; man muß überzeugt sein, um gerührt werden zu können, meinte er. Hatte er die Wahrheit erwiesen, so glaubte er nun auch den Respekt davor befehlen zu können: daher „ce charactère dominateur", der ihm eigen war. Meisterhaft verstand er sich auf die Komposition. IV 43f.

Boyer, Claude aus Alby in Languedoc (1618—1698), Abbé und Dramatiker, ein Rivale Corneilles. Sein „Essex" kam 1678 auf die Bühne. (Histoire du théâtre français XII 98ff.) V 233.

Bradley, James aus Sherbourn (1693—1762), berühmter Astronom in Greenwich. IV 110.

Brahe, Tycho, aus Knudstrup in Schonen (1546—1601), berühmter Astronom. I 198.

Brawe, Joachim Wilhelm v. aus Weißenfels (1738—1758), studierte in Leipzig, wo er zu Lessing, Ewald v. Kleist, Weiße und Gellert in Beziehung trat. Lessing selbst sandte sein erstes Trauerspiel „Der Freigeist" zur Preisbewerbung an Nicolai und zog es dem „Kodrus" Cronegks vor. Weit höher stellte er die zweite und letzte Tragödie des jung verblichenen Poeten, den „Brutus". Vgl. A. Sauer, J. W. v. Brawe, der Schüler Lessings (Straßburg 1878). IV 213; V 79.

Breitinger, Johann Jakob aus Zürich (1701—1776), der engste Freund und Mitarbeiter Bodmers, wie er Professor an der Züricher Hochschule. Breitinger ist der gelehrtere von den beiden, besonders in der antiken Philologie bewandert, weniger temperamentvoll im literarischen Kampf. Er ist der Verfasser der schweizerischen Poetik, der „Kritischen Dichtkunst" von 1740, hat aber auch weiteren Anteil an den theoretischen Schriften, die gemeinhin unter Bodmers Namen aufgeführt werden. Vgl. über der beiden Freunde gemeinsames Arbeiten die Jubiläumsschrift für Bodmer 1898. IV 186, 188, 368.

Bressand, F. C., Braunschweigischer Hofdichter († Wolfenbüttel 1702). Er übersetzte nicht nur Corneilles „Rodogune" (1691), sondern auch seinen „Brutus" und „Sertorius", Racines „Porus", „Athalia"

und Gellerts seichtem Wortreichtum. Die Wirkung seiner Oden und geistlichen Lieder war eine außerordentliche, und viele wurden in die kirchlichen Gesangbücher aufgenommen. Nicolai hatte noch im 1. Stück der Bibl. d. schönen Wiss. überschwengliches Lob gesungen. Dem Lessingschen Urteil schloß sich dann aber allgemein die Kritik an. IV 32, 44, 133, 147, 221, 222ff., 224ff., 233ff., 240f., 241ff., 243ff., 250, 256.

Cratinus (gest. zw. 423 und 421 v. Chr.), attischer Komödiendichter, Vorläufer des Aristophanes. V 372.

Crébillon, Prosper Jolyot de, aus Dijon (1674—1762), französischer Tragiker. Seinen „Atreus und Thyest" hat Lessing ausführlich im Seneca-Aufsatz der „Theatralischen Bibliothek" behandelt. IV 504; V 310, 339.

Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, der Jüngere, aus Paris (1707—1777), Sohn des vorigen, Verfasser schlüpfriger Erzählungen. V 102.

Cronegk, Johann Friedr. Reichsfreiherr v. aus Ansbach (1731—1757). Er hatte in Halle und Leipzig studiert, wo er zu Gellert, Rabener, Weiße u. a. in Beziehung getreten war. Nach Reisen in Frankreich und Italien wurde er 1754 anspachischer Hofrat. Sein erstes Drama war das Lustspiel „Der Mißtrauische"; 1757 errang sein Trauerspiel „Kodrus" gegen Brawes „Freigeist" den von der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" ausgesetzten Preis. Er starb in der Neujahrsnacht, noch ehe er von diesem Erfolg erfahren und ehe er sein christliches Trauerspiel „Olint und Sophronia" vollendet hatte. „Es ist wirklich schade um ihn; er war ein Genie, dem bloß das fehlte, wozu er nun ewig nicht gelangen wird: die Reife", schrieb Lessing am 21. Januar 1758 an Nicolai. Einen Fortsetzer fand er in dem Wiener Archivar Kassian Anton v. Roschmann (1739—1806). Näheres bei Gensel: Cronegk, Leipzig 1894. IV 213; V 27—46, 50, 223, 421, 422.

Cuper, Gisbert (1644—1716), niederländischer Philolog. IV 194, 198.

Curtius, Michael Konrad aus Techentin in Mecklenburg (1724—1802), Theolog, Professor in Lüneburg, später in Hannover. Er trat mit didaktischen Gedichten hervor; seine Übersetzung der Dichtkunst des Aristoteles erschien Hannover 1753. V 168, 169, 319, 322, 328, 367—369.

Cyrus, der Ältere, Sohn des Kambyses, Gründer des altpersischen Reiches (gest. 529 v. Chr.). VI 72.

Dach, Simon aus Königsberg (1605—1659), mußte sein dichterisches Talent vornehmlich als Erwerbsquelle benutzen. Den fleißigen, kränklichen Professor befreite erst spät die Gunst des Großen Kurfürsten von drückenden finanziellen Sorgen. Die Erholung fand der Geplagte in dem um ihn sich sammelnden Königsberger Freundeskreis. Der dort geholten Anregung verdanken wir seine besten, aus dem Herzen fließenden Dichtungen. Sein „Ännchen von Tharau" wurde gedichtet zur Hochzeit eines Freundes. IV 121.

Berlin; 1769 verheiratete sie sich und verließ die Bühne. Lessing schrieb nach ihrem Fortgehen an seinen Bruder (9. Juni 1768): „Mich dünkt, sie soll es noch bedauern, daß sie von Hamburg weggegangen ist.“ V 63.

Ferdinand, Herzog von Braunschweig und Lüneburg (1721—1792), der Bruder des regierenden Herzogs Karl, preußischer Feldmarschall und ruhmreicher Feldherr unter Friedrich dem Großen im 7jährigen Kriege. Seit 1766 mit dem König entzweit, lebte er in Braunschweig oder auf seinem Lustschloß Vechelde, wo Künstler und Gelehrte freundliche Aufnahme fanden. I 40; VI 23.

Ferreras, Juan de aus Labañeza (1652—1735), Verfasser einer „Historia de España“. IV 157.

Fielding, Henry aus Sharpham-Park in Somerset (1707—1754), zunächst Lustspieldichter, dann Verfasser humoristischer Romane („Joseph Andrews“, „Tom Jones“), die der moralisierenden Tendenz Richardsons entgegenwirkten. V 52.

Fischart, Johann aus Mainz (1545?—1590?), als Schriftsteller zu Straßburg, dann als Anwalt beim Reichskammergericht in Speyer, endlich als Amtmann in Forbach ansässig. Der bedeutendste Humorist und Satiriker des 16. Jahrhunderts, ein eifriger Verfechter des Protestantismus. Seine Produktionen lehnen sich meist an ältere deutsche oder ausländische Werke an. Aus der stattlichen Reihe seiner Schriften ist die „Affentheurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift vom Leben, Rhaten und Thaten der for langer weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grandgusier, Gargantoa und Pantagruel“ 1575 die bedeutendste. Das erste Buch des grotesken Romans von Rabelais ist völlig in ein deutsches Produkt umgewandelt, mannigfach bereichert und interessant durch die vielseitigen Einblicke in das deutsche Privatleben der Zeit. IV 62ff., 77.

Flaccus s. Valerius.

Fleming, Paul aus Hartenstein (1609—1640), übertraf besonders in seinen Liebes- und geistlichen Liedern alle seine Zeitgenossen durch die innere Wahrheit des Gefühls. Sein unstetes Reiseleben hatte ihn von der Pedanterie seiner Brüder in Apollo einigermaßen befreit. IV 121.

Fletcher, John (1576—1625), englischer Dramatiker, arbeitete gemeinsam mit Beaumont. IV 57, 407.

Floris, Francis, eigentlich Frans de Vriendt aus Antwerpen (um 1520—1570), berühmter niederländischer Maler. IV 500.

Fontaines, eigentlich Pierre François Guibot Dessontaines aus Rouen (1685—1745), französischer Kritiker, Übersetzer des Virgil. IV 323.

Fontenelle, Bernard le Bovier aus Rouen (1657—1757), ein Neffe Corneilles, Vorläufer der philosophischen Aufklärung. Seine Hauptwerke sind die „Dialogues des morts“ (1683), die „Entretiens sur la pluralité des mondes“ (1686) und die „Éloges“, die er als Sekretär der Akademie auf die verstorbenen Mitglieder zu halten hatte. IV 190; V 231, 424.

einen „Grundriß zu einer umständlichen Historie der vornehmsten europäischen Reiche und Staaten“ heraus; als Ausführung hierzu schrieb er nach seiner Berufung an die neugegründete Universität Göttingen die von Lessing besprochene portugiesische Geschichte (1759). 1744 hatte er seine verdienstvollste geschichtliche Arbeit: „Leben und denkwürdige Thaten Herrn Richards, erwählten römischen Kaisers“ veröffentlicht, die auch Lessing in Erinnerung ruft. Eine spanische Geschichte des Gelehrten liegt im Manuskript auf der Göttinger Bibliothek. IV 153 ff.

Gedoyn, Nicolas aus Orleans (1667—1744), gelehrter Jesuit, Übersetzer des Pausanias. IV 346.

Gellert, Christian Fürchtegott aus Hainichen (1716—1769), Professor der Philosophie in Leipzig. Weitberühmt waren seine moralischen Vorlesungen; seine Fabeln sind den Gleim, Pfeffel, Lichtwer die Muster; sein Roman „Leben der schwedischen Gräfin von G**“ wetteiferte an Beliebtheit mit den Richardsonschen Romanen. Dankenswerten Einfluß haben seine Bemühungen für den deutschen Brief (Musterbriefe 1751) geübt. Er ist der Fürsprecher des rührenden Lustspiels in Deutschland, und Lessings „Theatralische Bibliothek“ spendet ihm Beifall. Seine eigenen Komödien heben sich wenig über den Durchschnitt. IV 254, 255, 266; V 106—108.

Gellius, Aulus (geb. um 130 n. Chr.), römischer Jurist. Während seines Aufenthalts in Athen begann er um 169 n. Chr. an den Winterabenden seine „Noctes Atticae“, eine Bearbeitung von Exzerpten aus den verschiedensten Wissensgebieten. IV 203; V 186.

Gentili, Scipio aus Castel di San Genesio (1563—1616), Professor in Altdorf. IV 493 f.

Gerard, Alexander aus Garioch (1728—1795), englischer Theolog, Verfasser eines „Essay on Taste“ (1759). IV 468.

Gerstenberg, Heinr. Wilhelm v. aus Tondern (1737—1823), nahm nach der Jenenser Studentenzeit als Offizier im dänischen Heer Dienst und dichtete nach Gleims Muster Grenadierlieder. Seit 1763 Mitglied des engeren Klopstockkreises wird er mit seinem „Gedicht eines Skalden“ (1766) zum Vater der Bardendichtung. Hatte Herder seine Fragmentensammlung 1767 ausdrücklich als Beilage zu den „Berliner Literaturbriefen“ bezeichnet, so fühlte auch Gerstenberg als Herausgeber der „Schleswigischen Literaturbriefe“ sich als originalen kraftvollen Bahnbrecher im Sinne Lessings. Er ist in der Tat hier der erste Herold der Geniezeit, der Urheber des schrankenlosen Shakespearekults, gegen den Lessing in der „Dramaturgie“ bereits Einspruch erhob. Sein größtes dichterisches Werk, die Tragödie „Ugolino“ (nach Dantes Episode) 1768 ist das erste von shakespearisch-kühnem Geist durchhauchte deutsche Drama. Lessing beurteilte es in mehreren Briefen an Gerstenberg günstig. — Noch Goethe bezeigt eine aufrichtige Verehrung vor dem Dichter. Später wird er von Jüngeren überholt und völlig zurückgedrängt. IV 83—86.

selbst nur geringachtete, erstreben eine mit Licht und Wärme verbundene edle unaffektierte Simplizität nach englischem Vorbild. Er warnte ebensosehr vor dem Marktschreierton wie vor trockener Scholastik und finsterer Mystik; es fehlte ihm im Gegensatz zu Mosheim die äußere Rednergabe. IV 44.

Jöcher, Christian Gottlieb aus Leipzig (1694—1758), Theolog und Philosoph. Sein „Allgemeines Gelehrten-Lexikon" erschien 1750—51. Lessing sammelte in Wittenberg Nachträge und Berichtigungen, von denen er 1753 in den „Briefen" einige Proben gab. Später haben Adelung und Rodermund sein Werk erweitert. IV 121.

Johannes II., der Vollkommene, König von Portugal (1481—1495). Er förderte die großen Entdeckungsreisen seines Volkes. IV 159.

John, Joh. Siegmund aus Jauer (1697—1749), Schulmann in Breslau, Verfasser eines „Parnassus silesiacus". IV 120.

Johnson, Charles (1679—1748), englischer Dramatiker. Seine Farce „The Ephesian Matron" erschien 1732. V 425.

Johnson, Thomas aus Stadhampton (gest. 1740), englischer Philolog, Übersetzer des Sophokles. IV 309.

Jones, Henry aus Beaulieu (1721—1770), englischer Dramatiker. Seine Tragödie „The Earl of Essex" kam unter dem Protektorat von Chesterfield und Colley Cibber 1753 auf dem Covent Garden-Theater zur Aufführung. V 255, 426, 427.

Jonson, Benjamin aus Westminster (1574—1637), englischer Dramatiker, Rivale Shakespeares. IV 57; V 83, 255, 379, 380.

Jung (Junge, Jungius), Joachim aus Lübeck (1587—1657), Rektor des Johanneums in Hamburg, bedeutender Mathematiker, Naturforscher und Arzt, als Philosoph ein Vertreter des baconischen Empirismus; seine „Logica hamburgiensis" (1638) beeinflußte den jungen Leibniz. IV 196.

Junius, Franciscus (François du Jon) aus Heidelberg (1589—1677), Philolog und Antiquar. Seine Geschichte der alten Malerei und sein Künstlerkatalog waren vor Winckelmann hochgeachtete archäologische Werke. IV 298, 382, 421.

Justinus Martyr aus Flavia Neapolis (um 100—165), Kirchenvater. IV 299.

Juvenalis, D. Junius aus Aquinum (um 47 bis um 130 n. Chr.), römischer Satiriker. I 101; III 145; IV 330.

Kallimachus aus Kyrene (um 250 v. Chr.), alexandrinischer Hymnendichter. IV 406, 480.

Kallipides, attischer Schauspieler zur Zeit des Alcibiades. Cicero und Sueton erwähnen als sprichwörtlich seine Kunst, scheinbar zu laufen, ohne sich vom Platze zu bewegen. V 91.

Kalliteles (5. Jahrh. v. Chr.), äginetischer Bildhauer, Gehilfe des Onatas. IV 413.

Kant, Immanuel aus Königsberg (1724—1804). Seine Erstlingsschrift „Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte" erschien 1747. I 36.

Karl I., König von Großbritannien (1600—1649). V 335.

Karl XI., König von Schweden (1655—1697), führte die Regierung erst von 1672 an selbständig. VI 55, 88.

Kästner, Abraham Gotthelf aus Leipzig (1719—1800), Professor der Mathematik in Leipzig, von 1756 an in Göttingen. Lessing hörte bei dem geistreichen Epigrammatiker im ersten Semester Vorlesungen und trat ihm persönlich nahe. I 11.

Kauke, Johann Friedrich (gest. 1777), Kupferstecher in Berlin. IV 255.

Kaysersberger, Johannes Geiler von Kaisersberg aus Schaffhausen (1445—1510), Professor der Theologie und Domprediger in Straßburg, der bedeutendste deutsche Kanzelredner vor der Reformation. Eine Sammlung seiner Predigten wurde 1522 von H. Weßmer unter dem Titel „Doctor Kaiserßbergs Postill" herausgegeben. IV 48.

Kebes, griechischer Philosoph unbestimmter Zeit, Verfasser einer Schrift πίναξ, die ein allegorisches Gemälde des Lebens gibt. IV 482.

Kedrenos, Georgios, byzantinischer Historiker um 1100. IV 382.

Kircher, Athanasius aus Geisa bei Fulda (1601—1680), gelehrter Jesuit, Begründer des Museo Kircheriano in Rom. IV 467, 508.

Kleist, Christian Ewald v. aus Zeblin in Pommern (1715—1759), studierte erst Jurisprudenz, wurde dann Offizier im dänischen, seit Friedrichs Thronbesteigung im preußischen Heere. Gleim rühmt sich, ihn zuerst zum Dichten angeregt zu haben. Der „Frühling" war gedacht als Bruchstück eines großen die vier Jahreszeiten umfassenden Gedichts, welches „Landlust" genannt werden sollte. Das patriotische Heldengedicht „Cissides und Paches" war unter Lessings Anregung und steter leitender Anteilnahme entstanden, ist aber an poetischem Wert dem „Frühling" weit unterlegen.
I 44, 109, 110, 111; IV 23, 31, 87, 99, 106, 370, 469.

Kleon, Sohn des Kleänetos († 422 v. Chr.), athenischer Demagog zur Zeit des Peloponnesischen Krieges. V 372.

Kleopatra, Königin von Ägypten (66—30 v. Chr.). III 96.

Kleopatra, Königin von Syrien (2. Jahrh. v. Chr.), heiratete nach Ermordung ihres Gemahles Demetrius Nikator dessen Bruder Antiochus. V 135 ff., 344.

Klopstock, Friedrich Gottlieb aus Quedlinburg (1724—1803), neben Haller der Schöpfer der klassischen deutschen Dichtersprache. Er lebte nach den Leipziger Studienjahren und einer kurzen Hauslehrerzeit 1750—51 bei Bodmer in Zürich, bis 1770 mit kärglicher Jahrespension in Kopenhagen, seitdem in Hamburg. Die ersten drei Gesänge des „Messias" erschienen 1748 in den „Bremer Beiträgen". Die ersten fünf Gesänge lagen 1751 vor und wurden von Lessing im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" (sodann in den „Briefen" 1753) besprochen. Persönlich trat Lessing Klopstock bereits 1756, dann wieder 1767 in Hamburg gegenüber. Der Plan einer Vereinigung der deutschen Gelehrten unter dem Schutze Josephs II. bildete ein Band. Vgl. F. Muncker, „Lessings persönliches und literarisches Verhältnis zu Klopstock" (Frankfurt a. M. 1880) und desselben Verfassers Klopstockbiographie (Stuttgart 1888). Über

Marmontel, Jean François aus Bort (1723—1799). Sein berühmtestes Werk, die „Contes moraux“ (1765), das ihm die Pforten der Akademie öffnete, hat er selbst zu mehreren Operntexten verwertet. Von seinen Tragödien hatten nur „Denys le Tyran“ (1748) und „Aristomène“ (1749) Erfolg. Seine „Poétique française“ emanzipiert sich in mehreren Punkten von dem französischen Klassizismus. IV 370; V 76, 77, 134, 148—160, 164, 424.

Marnix, Philipp v., Herr von Mont-Sainte-Aldegonde aus Brüssel (1538—1598), Staatsmann und Literat, Führer im Befreiungskampfe der Niederlande. Seinen „Bienenkorb“, eine scharfe erfolgreiche Schrift des Kalvinisten gegen Katholiken und Lutheraner, hat Fischart ins Deutsche übersetzt. IV 62.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718—1795), Musiktheoretiker, seit 1749 fast ständig in Berlin, wo er als Kriegsrat und Lotteriedirektor starb. I 182.

Marsham, John Baronet of, aus London (1602—1685), Verfasser des Werkes „Canon chronicus aegyptiacus, ebraicus usque ad imperii persici initia“ (London 1672). IV 30, 496.

Martialis, Marcus Valerius aus Bilbilis in Spanien (40—100 n. Chr.), der bedeutendste Epigrammatiker der Römer, verfaßte 15 Bücher Sinngedichte. I 36; IV 127.

Martyn, John aus London (1699—1768), Professor der Botanik in Cambridge. Seine Ausgabe von Virgils „Georgica“ mit Übersetzung und naturwissenschaftlichen Noten erschien 1741. IV 200ff.

Mascov, Johann Jakob aus Danzig (1689—1761), Theolog, Jurist und Historiker, Professor in Leipzig. Seine unvollendete „Geschichte der Teutschen bis auf den Abgang der Merowingischen Könige“ (2 Bde., 1726—1737) mit seiner programmatischen Vorrede über seine Methode ein grundlegendes Werk der deutschen Historiographie. Vgl. Görlitz, „Die histor. Forschungsmethode Joh. Jak. Mascovs“, Leipzig 1901. IV 152.

Mason, William aus Kingston-upon-Hull (1724—1797), antikisierender Dichter. Seine Dramen „Elfrida“ (1752) und „Caractacus“ (1759) tragen die Bezeichnung „written on the model of the ancient Greek Tragedy“. V 422, 427.

Massillon, Jean Baptiste (1663—1742). Der jüngste der großen französischen Redner, die unter dem Namen Les trois génies de la chaire zusammengefaßt werden. 1696 kam er nach Paris, wurde Hofprediger, Bischof und Akademiemitglied. Bourdaloue faßte seine Bewunderung in die bescheidenen Worte: Illum oportet crescere, me autem minui. Bossuets Urteil dagegen war nach der ersten Predigt in Versailles wenig schmeichelhaft. Massillon übte Mäßigung im rhetorischen Schwung, Kraft paarte sich bei ihm mit Milde, Würde mit Anmut, und allzeit fand er neue Wege zum Herzen der Hörer. Voltaire charakterisiert ihn: „Le Racine de la chaire et le Cicéron de la France“. IV 43.

Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, aus St. Malo (1698—1759), Mathematiker und Schöngeist, 1737 von Louis XV. mit der Leitung

Gottschedianer, wich er bereits mit seiner Verteidigung der Komödie in Versen von der platten Nachahmungstheorie ab. Mit seinem späteren Kampf gegen die französische Tragödie wurde er ein Vorläufer Lessings. In seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" forderte er ein nationales Repertoire; seine Tragödien „Canut" und „Hermann" haben den Weg gebahnt, und „Hermann" hat den jungen Goethe in Leipzig auf heimische Stoffe hingewiesen. Seine Lustspiele lassen erkennen, welche hoffnungsvolle Entwicklung der frühe Tod seinem Talente abschnitt. Er starb als Professor an der Ritterakademie zu Sorö; in Kopenhagen hatte er 1745—1746 die moralische Wochenschrift „Der Fremde" erscheinen lassen. Sein Bruder Johann Adolf, der Verfasser des parodistischen Schäferspieles „Annedore" (IV 61), ist der Vater der beiden Romantiker. IV 55, 132, 217, 443; V 23, 24, 73—75, 131, 194, 222—225, 423, 430.

Schmid, Christian Heinrich aus Eisleben (1746—1800), Doktor der Rechte und Professor der Beredsamkeit in Erfurt, später in Gießen. Herausgeber einer „Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachrichten von den besten Dichtern" (1767), zu denen er 1767—1769 „Zusätze" erscheinen ließ. Ferner gab er u. a. eine „Biographie deutscher Dichter" (1769), eine „Anthologie der Deutschen" (1770/71), in der er Lessings „Damon" und „Die alte Jungfer" zum Ärger ihres Verfassers neu ans Licht zog, und die verdienstvolle „Chronologie des Theaters" heraus. Durch die Plünderung des Göttinger Musenalmanachs im Bunde mit dem Nachdrucker Schwickert (Dodsley & Co.) brachte sich der charakterlose Büchermacher um sein Ansehen. Goethe hat ihn als Marktschreier im „Jahrmarktsfest von Plundersweilern" verewigt. V 309.

Schmid, Sebastian (1617—1696), Professor in Straßburg, Nachfolger seines Lehrers Dorschäus, hat eine lateinische Übersetzung der Bibel und Kommentare zu den meisten Büchern derselben verfaßt. IV 247.

Schmolcke (Schmolck), Benjamin aus Brauchitschdorf bei Liegnitz (1672—1737), Prediger in Schweidnitz, bedeutender geistlicher Liederdichter. I 62.

Schönaich, Christoph Otto Freiherr v. aus Amtitz bei Guben (1725—1809), Schützling Gottscheds, der ihn gegen Klopstock ausspielte und ihn für sein Heldengedicht „Hermann oder das befreite Deutschland" 1752 zum Dichter krönen ließ. Gegen die Schweizer ließ er 1754 „Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder Neologisches Wörterbuch" (neu herausgegeben von Köster, Deutsche Literaturdenkmale 70—81) erscheinen; gegen Lessing und Haller 1756 die plumpe Satire: „Die Nuß oder Gnissel: ein Heldengedicht; mit des Verfassers eigenen Lesearten von ihm selber fleißig vermehret: Siebente Auflage; dem großen Rellah zugeeignet." I 36, 145.

Schröder, Friedrich Ludwig aus Schwerin (1744—1816), ausgezeichneter Schauspieler. Er führte von 1771—1780 und von 1785—1797 die Leitung des Hamburger Theaters, das er von seinem Stiefvater

Wagenseil, Johann Christoph aus Nürnberg (1635—1705), Professor in Altdorf, Polyhistor. In seinen Schriften „Sacra parentalia B. Georgio Fridr. Behaimo dicata“ (1682) und „Synopsis historiae Universalis“ (1695) brachte er die Fabel auf, daß Martin Behaim der Entdecker der Neuen Welt sei. IV 159.

Walpole, Horace (1717—1797), englischer Dichter. Sein bedeutendstes Werk der Geisterroman „The castle of Otranto“ (1765). V 112.

Warburton, William (1698—1779), englischer Theolog, Bischof von Gloucester, Herausgeber und Kommentator des Pope. IV 469; VI 68.

Warton, Thomas aus Basingstoke (1728—1790), englischer Literarhistoriker, den Lessing als einen der „feinsten Kunstrichter“ zitiert. IV 224.

Weise, Christian aus Zittau (1642—1708), Rektor des Gymnasiums in seiner Vaterstadt. Als Dramatiker (Schulaufführungen) wie als Romanschriftsteller („Die drei Hauptverderber“, „Die drei ärgsten Erznarren“) war er ein Gegner des Schwulstes wie des Alamode-Wesens. IV 47.

Weiß, Paul Christian, Magister, Verfasser der Dissertation „Abraham ein Logicus“, die Lessing am 2. Mai 1754 in der Vossischen Zeitung besprach. I 38f.

Weiße, Christian Felix aus Annaberg (1726—1804), Lessings Leipziger Studiengenosse, der mit ihm in Wettstreit trat und von seiner stärkeren Kraft zehrte. Seine „Scherzhaften Lieder“ schließen sich an Lessings „Kleinigkeiten“, seine „Amazonenlieder“ an Gleims Grenadierlieder an. In seinen Lustspielen geht er von der Molièreschen Charakterkomödie zur comédie larmoyante über; im Drama von der Alexandrinertragödie („Eduard II.“, „Richard III.“) zum fünffüßigen Jambus („Atreus und Thyest“) und zur Prosa („Romeo und Julia“, „Jean Calas“). Bahnbrechend sind seine Leistungen auf dem Gebiete des Singspiels. Der fortschreitenden Zeit hatte er nichts mehr zu sagen; vor dem Sichselbstüberleben schützten ihn seine Kinderschriften. Vgl. Minors Biographie (Innsbruck 1880). IV 212ff.; V 101, 102, 176, 306—345, 428, 431.

Wernike, Christian aus Elbing (1661—1725), Epigrammatiker. Einflußreich auf seine poetische Richtung war sein Lehrer Morhof zu Rostock. In Hamburg führte er eine literarische Fehde gegen den Marinismus, gegen Hoffmannswaldau-Lohenstein und ihre Schüler wie Postel („Hans Sachs“) und Menantes. Doch ist diese Fehde ohne einschneidende Bedeutung geblieben. IV 120.

Wesseling, Peter aus Steinfurt (1692—1764), Professor in Utrecht. Herausgeber des Herodot. IV 353, 424, 496.

Whitehead, William aus Cambridge (1715—1785), englischer Dichter. Seine Tragödie „Creusa, Queen of Athens“ erschien 1754. V 212.

Wieland, Christoph Martin aus Oberholzheim bei Biberach (1733 bis 1813). Über seine Entwicklung und Lessings Verhältnis zu ihm vgl. Anm. zu Teil IV, S. 32, Z. 33. IV 32—49, 169—179; V 82, 292—294.

welt fühlte hier echte Empfindung in gewaltigem Strom dem Herzen entquellen, und sein Einfluß in Deutschland war unermeßlich groß. Sein späteres Sendschreiben an Richardson „Conjectures on original composition" begründete in hinreißender Beredsamkeit den Geniebegriff der folgenden Generation, der zur Apotheose Shakespeares führte. IV 92, 106, 135, 453; V 163.

Zachariä, Just. Friedr. Wilhelm (1726—1777), war der Humorist im Kreise der Bremer Beiträger, er schrieb das beste deutsche komische Heldengedicht „Der Renomiste", ein prächtiges Kulturbild aus dem Studentenleben des 18. Jahrhunderts. Trotz der noch nach Renaissancepoetenweise funktionierenden Göttermaschinerie ist es ein Buch voll Lebenswahrheit und Frische. — Lessing trat ihm persönlich von Wolfenbüttel aus nahe. IV 31.

Zenobius, römischer Sophist zur Zeit des Hadrian, Verfasser einer Sprichwörtersammlung. IV 418, 467.

Zenodorus, Erzgießer aus der Zeit des Nero. IV 486f.

Zesen, Philipp aus Priorau bei Dessau (1619—1664), Stifter der „Deutschgesinnten Genossenschaft oder Rosengesellschaft" zu Hamburg, in der er wegen seines unsteten Lebens „Der Färtige" genannt wurde. Von seinem echten dichterischen Talent zeugen seine jugendlichen Liebesdichtungen. Doch trat schon der Lernende mit anmaßender Eitelkeit als Sprachmeister auf und klügelte seltsame Eigenheiten heraus. In der Orthographie versuchte er ein phonetisches System einzurichten; als Purist ging er bis zur Verdeutschung mythologischer Namen (Diana = Jagtinne; Athene = Kluginne usw.). Von den theoretischen Schriften ist der „Helicon" (1640) grundlegend. Bedeutend sind seine Prosaromane („Die adriatische Rosamund" 1645). I 39; IV 128.

Zeuxis aus Heraklea (um 500 v. Chr.), berühmter griechischer Maler. IV 390, 392, 451, 463, 492.

Zimmermann, Johann Georg aus Brugg i. d. Schweiz (1728—1795), Leibarzt in Hannover. Seine Biographie Hallers (1755) zeigte Lessing in der „Vossischen Zeitung" an. Seine Hauptwerke sind die „Betrachtungen über die Einsamkeit" (1756—1785) und die Abhandlung „Von dem Nationalstolze" (1758). Durch seine ausgebreiteten Beziehungen ist der eitle Mann eine der interessantesten Erscheinungen der Literärgeschichte des 18. Jahrhunderts. Goethe zeichnet sein Bild im 15. Buch von „Dichtung und Wahrheit". IV 48.

Zinkgref, Julius Wilhelm aus Heidelberg (1591—1635), Anhänger des Opitz, dessen Gedichte er herausgab. Seine eigenen Gedichte sind belanglos, nur seine Spruchsammlungen, die „Apophthegmata", die in vielen Auflagen erschienen und auch einen Fortsetzer fanden, sind bedeutsam. Zinkgref versuchte sich sonst in Schulpossen und Soldatenliedern. IV 162.

Inhaltsverzeichnis zu allen sechs Teilen.